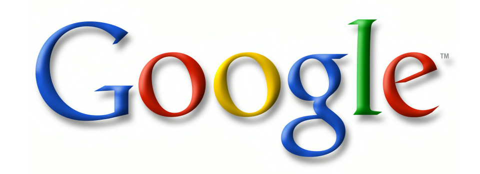
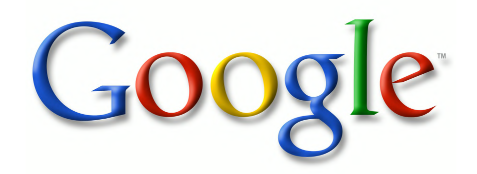






Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Zehnter Jahrgang.

Preis 12 Mark.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1894.

Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen

von

Angul Hammerich[1].

Das Nationalmuseum in Kopenhagen besitzt eine Sammlung vorgeschichtlicher Blasinstrumente, die ein besonderes Interesse für die Geschichte der Musik darbietet. Es sind große Blashörner aus Bronze von charakteristischem Äußeren, von Form lang und schlank, mit einem in verschiedenen Windungen geschmeidig gebogenen Rohr, in einer großen, reich ornamentirten Platte endend, überdies auf manche Art mit Hängezieraten, mit Ketten und Gravirungen geschmückt. Das Ganze ist von einer ganz eigenen, malerischen Wirkung, macht in seiner Verbindung von solider Kraft und schöner Anmuth einen eigenthümlichen, phantasievollen Eindruck. Es sind die sogenannten »Luren«, altnordische Blasinstrumente aus der Bronzezeit, im Laufe der letzten hundert Jahre in Dänemark in reichlicher Anzahl und oft in einem merkwürdig gut bewahrten Zustande gefunden. Natürlich haben diese Monumente einer längst verschwundenen Kultur viel Interesse in der archäologischen Welt erweckt. Nachdem man ihnen den aus der nordischen Sagalitteratur entliehenen Namen »Lur« (großes Blashorn)[2] gegeben hat, sind sie oft der Gegenstand

[1] Nach einer in den »Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie«, Jahrgang 1893, S. 141 ff. erschienenen Abhandlung von dem Herrn Verfasser für die Vierteljahrsschr. f. M.-W. selbst bearbeitet. *D. H.*

[2] Das Wort »Lur«, altnordisch »Luðr«, bedeutet ursprünglich ein ausgehöhltes Stück Holz. Es wird in folgenden Bedeutungen gebraucht: 1) Ein Blasinstrument. 2) Ein Mehlkasten zur Sammlung des Mehls. 3) Ein scheideförmiger Behälter. 4) Ein Trog, in den man kleine Kinder hineinlegt. — Die jetzige Lur, die man in norwegischen und schwedischen Gebirgsgegenden noch findet, ist ein ganz anderes, meistens aus Birkenrinde gefertigtes Instrument, mit dem schweizerischen Alpenhorn verwandt.

archäologischer Untersuchungen und Beschreibungen gewesen [1], wie sie auch inmitten der reichen Sammlung aus der Bronzezeit im dänischen Nationalmuseum beständig eine große Schaar um sich sammeln. Außerhalb der rein archäologischen Fachuntersuchungen sind jedoch die Luren noch keinem besonderen Studium unterworfen worden, namentlich nicht seitens der Musikwissenschaft. Nachdem es sich aber bei einigen praktischen Blasversuchen, die ich im Frühjahre 1891 vornahm, gezeigt hatte, daß viele von diesen uralten Instrumenten noch in vollständig brauchbarem Stande waren, bin ich in meinen Untersuchungen weiter gegangen und habe sie auf die ganze Sammlung der Luren im Kopenhagener Nationalmuseum ausgedehnt. Die Resultate dieser Studien lege ich den Lesern hier vor.

Diese dänischen Bronzeluren gehören zu den ältesten Musikinstrumenten, die uns erhalten sind. Sie stammen aus der jüngeren Bronzezeit, haben also ein Alter von ungefähr drittehalb Tausend Jahren. Wir befinden uns hier in einer Periode, die rücksichtlich der Musikgeschichte in schwarzer Finsterniß liegt. Dokumente, welche ein Licht über den Zustand der Kunst der Töne in jener Zeit werfen könnten, fehlen uns ganz, und was wir an vorgeschichtlichen Instrumenten ringsum in verschiedenen Museen der Welt vertheilt besitzen, sind nur Bruchstücke oder doch von so zerbrechlicher Beschaffenheit, daß sie keine praktischen Versuche, aus denen man zuverlässige Schlüsse ziehen könnte, erlauben. Was diese Reste nur stammelnd und unvollkommen, in den meisten Fällen gar nicht zu sagen vermögen: welche Töne da waren, ihre Beschaffenheit, ihre Stärke, Klangfarbe und ganzer Charakter, darüber geben die nordischen Bronzeluren uns vollständigen Bescheid, ja, durch sie können wir ganz dieselben Töne hervorbringen, die vor Tausenden von Jahren erklangen.

Die Lur scheint ein speciell nordisches Instrument zu sein. Außerhalb des Nordens sind bis jetzt keine Instrumente dieser Art gefunden, und die neuere Archäologie nimmt an, daß die Luren auch im Norden verfertigt, nicht von außen eingeführt worden sind.

Nach den bisher gemachten Funden scheinen sie nur in einem verhältnißmäßig kleinen Kreise der nordischen Lande heimisch zu sein, nämlich in den Ländern um den westlichen Theil der Ostsee.

---

[1] Ältere Litteratur die Lur betreffend: Antiquarisk Tidsskrift, 1843—1845, S. 113. 1846—1848, S. 20. 1858—1860, S. 6. 1861—1863, S. 25. — Annaler for nordisk Oldkyndighed, 1856, S. 362. — Aarböger for nordisk Oldkyndighed, 1886, S. 235. — Mémoires des antiquaires du Nord, 1850—1860, S. 200. 1866—1871, S. 136. — Atlas de l'Archéologie du Nord, 1857. — A. P. Madsen, Afbildninger, II Pl. 18—19. — Sophus Müller, Bronzealderen, Nr. 368.

Einzelne kleinere Exemplare sind in Mecklenburg gefunden, darunter ein vollständiges[1], mehrere andere im südlichen Schweden, namentlich in den alten dänischen Landschaften Schonen und Blekingen, auch auf der Insel Öland. Als hier gefunden nennt man acht Exemplare[2], kleinere und größere, wovon zwei in Lund und zwei in Stockholm, meistens jedoch zerbrochen, aufbewahrt werden; dazu kommen noch einige auf Öland gefundene Bruchstücke. Der weit überwiegende Theil stammt aber aus verschiedenen Provinzen des jetzigen Dänemark: Seeland, Fünen, Jütland und von den kleineren Inseln. Ferner gehört der größte Theil der dänischen Luren dem besonderen großen und entwickelten Typus an, mit welchem wir uns im folgenden zunächst beschäftigen werden. Seit dem Schluß des vorigen Jahrhunderts sind in Dänemark 23 Exemplare der Bronzeluren gefunden worden, darunter 14 im unversehrten Zustande. Von ihnen befinden sich 19, und zwar 10 vollständig erhaltene, im Nationalmuseum zu Kopenhagen, eine in ihrer Art ganz alleinstehende Sammlung[3]. Sie sind alle in Torfmooren gefunden, und der konservirenden Eigenschaft des Moorwassers verdanken wir, daß diese merkwürdigen Reste aus der Vorzeit so ausgezeichnet erhalten geblieben sind.

Wir können weit in der Zeit zurückgehen und weit umherschauen, wir treffen kein Instrument, das genügende Ähnlichkeiten mit den Luren der Bronzezeit darbietet, um daraus auf das Herkommen oder die Abstammung dieser nordischen Instrumente etwas schließen können. Der etrurische *Lituus*, welchen wir aus einer Abbildung, gefunden in den Gräbern in Cäre, kennen, gleicht der Lur darin, daß das Rohr konisch ist, übrigens ist er gerade an Form, nur an der Mündung ein wenig umgebogen; ein Mundstück ist in der Abbildung nicht ersichtbar[4]. Die indische *Ramsinga*[5] ist gleichfalls sehr verschieden, und es dürfte eine dreiste Hypothese sein, aus der geringen, vielleicht rein zufälligen Gleichheit einen Schluß auf eine Verwandtschaft zwischen den beiden, sowohl nach Zeit als Raum einander so fern stehenden Tonwerkzeugen zu ziehen. Auch von der eigenen Entwickelung der Luren wissen wir nichts Bestimmtes. Jedenfalls kann man nach den bisher gemachten Funden kaum weiter kommen als bis zu einer gewissen Wahrscheinlichkeit, daß einzelne Exemplare etwas ältere Formen darstellen[6]. Eigentlich

[1] Olshausen, Vorgeschichtl. Trompeten. Verhandl. der Berliner anthropolog. Gesellschaft, 1891, S. 847 f.

[2] Olshausen, a. O.

[3] Eine Kopie von der Lur Mus.-Nr. 8117 findet sich in Berlin im »Museum für Völkerkunde.« Eine andere Kopie im Museum zu St. Germain bei Paris.

[4] Fétis, Histoire générale de la Musique III, 457. [5] Fétis a. O. II, 306.

[6] Mus.-Nr. B. 3671—72 (S. 20—21).

primitive Entwickelungsformen sind noch nicht gefunden. Daß die Luren selbst ihre Entwickelung gehabt haben, welche sich wahrscheinlich durch Jahrhunderte erstreckt hat, geht aus der merkwürdig vollendeten Gestalt hervor, in der wir sie gefunden haben. Die Frage nach der Abstammung und Entwickelung der Luren muß daher bis auf Weiteres offen gelassen werden. Vorläufig klebt etwas Exklusives an diesen Instrumenten. Sie finden sich nur im Norden, speciell in Dänemark, finden sich vollständig fertig und in einer Form, die ihnen ganz eigenthümlich ist.

Denn mit ihrem eigenthümlichen Äußeren, ihren charakteristischen Windungen des Rohres, ihrer großen ornamentirten Platte an der Stürze und ihren vielen, die hoch entwickelte Technik der Bronzezeit bezeugenden Zieraten ist die altnordische Lur eine Specialität und bildet eine Type für sich unter den vorgeschichtlichen Blasinstrumenten. Sie gehört zu den ansehnlichsten unter ihnen. Die Länge der Exemplare variirt von m 1,51 bis m 2,38 [1], wobei jedoch zu erinnern ist, daß die kleineren Luren in späterer Zeit verändert worden sind; vermuthlich sind sie ursprünglich länger gewesen, als sie sich jetzt zeigen. Das Rohr ist ganz konisch gebildet, mit einem Durchmesser oben unmittelbar unter dem Mundstück — soweit man es hat messen können — von nur 5—8 mm inwendig gemessen, wogegen der Durchmesser unten 50—70 mm ist, was also eine bedeutende konische Erweiterung ergiebt. Der Durchmesser, circa 87 cm vom Mundstück entfernt, zeigt bei der Messung der Mus.-Nr. 378 eine Weite von 30 mm. Die Luren sind in mehreren Stücken gegossen, das Mundstück nicht, wie jetzt gebräuchlich, abgetrennt für sich, sondern zusammen mit dem obersten Stück. Die einzelnen Stücke sind auf verschiedene Weise zusammengesetzt, im Allgemeinen durch Widerhaken, welche in adäquate Öffnungen des Gegenstückes passen, oder durch kürzere Rohrstücke, die hinter der auswendigen Kante des folgenden Stückes hineingehen. Bisweilen wird das Glied durch einen erhöhten Ring markirt, der jedoch gewöhnlich mehr als ein Zierat erscheint. Für den gewöhnlichen Gebrauch ist die Lur zur Theilung in zwei Stücke eingerichtet. Bei diesem Hauptglied greift das oberste Stück (ca. $^1/_3$ der ganzen Rohrlänge) mit dem genannten kürzeren Rohrstück in das folgende Glied hinein (Fig. 1).

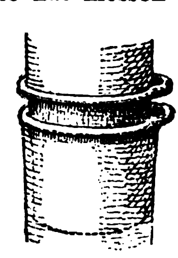


Fig. 1. $^1/_2$.

[1] Zum Vergleiche dient: Die Länge des Rohres eines Waldhornes ist ca. 3,71 m, einer Tenor-Posaune ca. 2,62 m, einer Alt-Posaune ca. 1,95 m, einer Trompete ca. 1,31 m. Die Lur nähert sich also am meisten der Tenor-Posaune.



Fig. 2. Die Lur Mus.-Nr. 8114.

Schiebt man dieses Rohrstück (4—5 cm lang) zurück, so kann man das Rohr ein wenig verlängern und hat dadurch das Mittel, die Lur um eine Kleinigkeit (ca. $^1/_{10}$ Ton) tiefer zu stimmen. Die Dichtung dieser

Verbindungsstelle ist wohl durch Harzmasse, Wachs und Zwirn geschehen, sowie wir es noch jetzt zu ähnlichem Zweck bei den Holzblasinstrumenten angewendet finden. Überdies ist daselbst, um die Zusammenfügung noch mehr zu festigen, eine Krampe an jeder Seite der beiden Röhren angebracht, mit einem Stift von Metall, Holz oder dergl. zu verbinden. Die beiden Hauptstücke kann man dadurch fest zusammenfügen. Die anderen Stücke sind zur Theilung nicht bestimmt gewesen, was auch mit Rücksicht auf die Leichtigkeit der Behandlung des großen Instruments unpraktisch gewesen wäre und Undichtigkeiten veranlaßt hätte.

Fig. 3.

Eigenthümlich für die Luren sind die Hängezieraten von Bronze, gleicher Art wie diejenigen, die wir auf den Schmucksachen und edleren Geräthen der Bronzezeit bemerken. Sie finden sich an mehreren, aber nicht an allen Luren und treten in doppelter Form auf, entweder als längliche Metallplatten mit gepunzelten Ornamenten oder als eine Art kleiner Metallhämmer mit länglichem Stift, der in einem kleinen Knopf endet. Die ersten (s. Fig. 2) müssen offenbar als stilisirte Quasten betrachtet werden. Die Sitte,

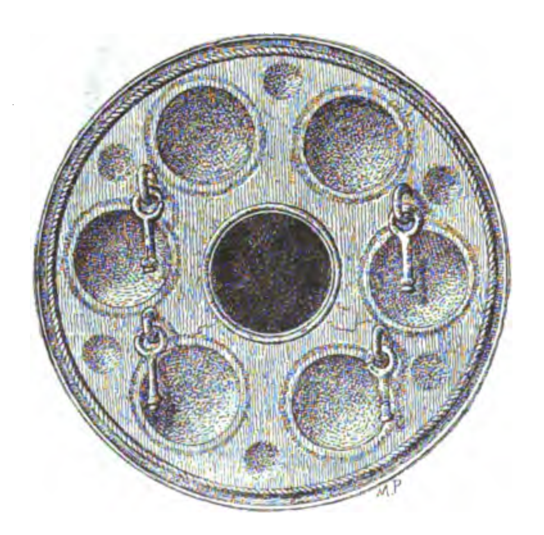


Fig. 4. 1/3.

an Blasinstrumenten Schnüre mit Quasten anzubringen (vergl. die »Banderollen« der Trompete), ist folglich so alt, daß sie um Jahrtausende zurückgeführt werden kann. Sie erklärt sich dadurch, daß die Be-

wickelung mit Schnüren den festen Griff um das Rohr erleichtert und die Kälte des Metalls im Winter mildert. An einer der Luren (Mus.-Nr. 21246bis) sind Reste einer solchen Bewickelung von Bast erhalten geblieben (Fig. 3), und eine andere hat eine solche Bewickelung in Form eines ornamentirten spiralförmigen Bandes (Mus.-Nr. 378). Ob die zweite Form der Hängezieraten, die kleinen Metallhämmer, eine andere Anwendung gefunden hat, ist fraglich. Ihre Form und zugleich ihre Anbringung an einer der Luren (Mus.-Nr. 8116) auf der Hinterseite der Zierplatte (Fig. 4), also von vorn nicht sichtbar, könnte darauf hindeuten, daß man eine Art vorgeschichtlichen Rasselinstruments vor sich hat. Der Klang ist jedoch nur schwach gewesen, von rasselnder, nicht melodisch klingender Art, und dieses Rasseln war nicht zu gebrauchen, wenn man gleichzeitig die Lur blies. Solche auf Markirung des Rhythmus berechnete Instrumente finden wir als die frühesten schon bei Naturvölkern, sie erhalten sich aber auch auf einer höheren Kulturstufe. Bekannt ist die Rolle, welche sie in Griechenland bei den Dionysosfesten spielten, und noch immer sind sie im Gebrauch (Triangel, Becken u. s. w.)[1].

Tragketten, oder wohl auch Tragriemen, kommen ebenfalls bei den Luren gewöhnlich vor; außer mehreren Resten haben wir noch solcher drei, zum Theil vollständig erhalten (Mus.-Nr. 21246 und das Paar Nr. 22302)[2]. Zur Befestigung der Kette findet sich gewöhnlich ein kleiner Bügel unten am Rohr; das obere Ende ist vermuthlich in einer der oberen Krampen befestigt gewesen, sowie es bei den oben genannten Nummern der Fall ist.

Ein hervorragenderes Merkmal in der Physiognomie der Luren ist die große Platte (im Durchmesser ca. $^1/_4$ m), die, geschmückt mit großen erhöhten Buckeln, mit konzentrischen Ringen oder gepunzelten Ornamenten, die Stürze umringt und dem ganzen Instrument seinen Charakter giebt (Fig. 2). Diese Platte ist für die entwickelte Type der Luren, welche sich in Kopenhagen findet, bezeichnend und wird, soviel man weiß, an anderen Exemplaren vermißt. Offenbar ist die Platte nur aus Schönheitsrücksichten angebracht, um dem langen, ziemlich schmalen Rohr einen wirkungsvollen Abschluß zu geben. Eine akustische Bestimmung kann sie kaum haben, nur daß sie die Anbringung der oben genannten Rasselapparate ermöglicht.

Für die Luren als Tonwerkzeuge kommen namentlich drei Eigenschaften in Betracht: die Form des Rohrs, dessen Dimensionen und

[1] In dem Nationalmuseum zu Kopenhagen finden sich moderne indische Blasinstrumente von Messing, ebenfalls mit einem Rasselapparat versehen.

[2] Siehe Madsen's »Afbildninger« II, Pl. 19, Nr. 5a og Pl. 18 Nr. 2.

endlich der Bau des Mundstücks. Wir werden jede für sich untersuchen.

Zuerst die Form des Rohres. Das Rohr hat nicht überall dieselbe Weite, ist auch nicht, wie z. B. sowohl die alte ägyptische als die moderne Trompete, theils gleich, theils konisch, sondern, wie gesagt, in der ganzen Länge konisch. Bei der Verarbeitung ist diese konische Form natürlich schwieriger darzustellen als die gleiche, bringt aber dafür gewisse akustische Vortheile mit sich, macht den Klang des Tons weicher und stärker. Man muß annehmen, daß sich die Bronzezeit über diese akustische Thatsache klar gewesen ist und dem milderen Klang den Vorzug gegeben hat, da sie die konische Form festgehalten und, wie gleich gezeigt werden soll, auch durch die Konstruktion des Mundstückes denselben Zweck zu erreichen gestrebt hat. Unter den modernen Instrumenten hat nur das Waldhorn ein solches ganz konisch gebildetes Rohr; die Trompete und die Tenorposaune hingegen, deren Ton auf einen mehr schmetternden Klang berechnet ist, haben nur in der Hälfte, die Baßposaune sogar nur zu einem Fünftel ein konisches Rohr. Für ein solches kommt es darauf an, daß die Erweiterung ganz allmählich, ohne Unterbrechung, geschieht, und für die Klangfarbe des Tones ist es von Bedeutung, daß die inneren Wandflächen, an welchen die Luftwellen sich brechen, gleichförmig gebildet sind und keine Unebenheiten darbieten. Die schwierige Aufgabe ist bei der Verfertigung der Luren vollkommen gelöst. An dieser Arbeit ist Nichts zu kritisiren. Kommt eine Unterbrechung in der regelmäßigen konischen Erweiterung vor, so kann man sicher eine spätere Reparation als Ursache dieser Unregelmäßigkeit nachweisen (Mus.-Nr. 21246 und 22302). Die verschiedenen Bruchstücke der Luren, die eine Untersuchung der inneren Wandflächen gestattet haben, zeigen ferner, daß diese ganz glatt und eben sind. Auch hier haben die Verfertiger offenbar nicht blind darauf los gearbeitet, sondern gewußt, was sie machten.

Von den Dimensionen des Rohres ist die Intonation abhängig. Da die Luren, wie später gezeigt werden soll, bestimmt gewesen sind, paarweise gebraucht zu werden, wird es wichtig, daß je zwei solcher Instrumente genau zusammen stimmen. Zur Erreichung der Reinheit ist es gleichgültig, welche äußere Form das Rohr hat, ob es gerade oder krumm ist, nur auf die Dimensionen des in Schwingung gesetzten Luftstromes kommt es an. Das hier geltende akustische Gesetz lautet, daß zwei gleichförmig gebildete, aber ungleich große Luftkörper Töne hervorbringen, deren Schwingungszahlen sich umgekehrt verhalten wie ihre Dimensionen (Höhe, Breite und Dicke). Der Verfertiger der Luren hat dieses Gesetz befolgt durch das ein-

fache Verfahren, die Dimensionen der Instrumente, welche zusammen stimmen sollten, gleich zu machen. Da die Luren in vielen kleinen Stücken gegossen sind, jedes von diesen für sich in seiner Form, so ist die genaue Übereinstimmung der Dimensionen nicht leicht zu erreichen gewesen, bietet also ein interessantes und vielsagendes Phänomen dar. Es zeigt uns, daß die Bronzezeit wohl gewußt hat, was ein reiner und was ein falscher Ton ist, und verstanden hat, wie der eine zu erreichen und der andere zu vermeiden war. Wie unten gezeigt werden soll, passen die Längen- und Durchmessermaße für die Paare Nr. 8116, 21246 und 22302 genau, während sich nur kleine Abweichungen in den Maßen der Nr. 8114, 8115 und 8117 finden. Die Intonation kann man leicht an den erhaltenen Exemplaren prüfen. Es findet sich eine ganze Reihe in verschiedenen Tonhöhen paarweise gestimmter Luren, nämlich in *C*, *D*, *Es*, *E* und *G*, für jedes Paar aber ist die Intonation vollkommen rein, und kann überdies ein wenig durch die S. 5 genannte Verschiebung des Rohres verbessert werden. Ein interessanter Fall zeigte sich bei den drei in *Es* gestimmten Luren, welche genau in unserem jetzigen Normal-Kammerton (= 870 Schwingungen in der Sekunde) stimmen. Die anderen stehen etwas höher.

Schließlich das Mundstück. Bei einem Blasinstrument dieser Art, bei welchem die Form des tonerzeugenden Luftstromes von der Stellung der Lippen des Bläsers abhängt (die sogenannte »Embouchure«), hat die Form und Dimension des Mundstückes in wesentlichem Grade Einfluß auf die Leichtigkeit und Sicherheit der Tonbildung, sowie auf den Charakter des Tons, ob er mager oder voll, scharf oder weich klingt. Als allgemeine Regel gilt, daß je tiefer und trichterförmiger das Mundstück ist, desto weicher der Ton wird, und umgekehrt: je flacher und mehr ausgehöhlt das Mundstück, desto schärfer und schmetternder der Ton. Ein Typus der tieferen Art ist das Mundstück des Waldhorns, ein Typus der flacheren Art das der Trompete. Das Mundstück der Luren zeigt sich als so sorgfältig und mit so genauer Beachtung gewisser gegebener Verhältnisse der gegenseitigen Dimensionen gearbeitet, daß man damals über die Wichtigkeit, die richtigen Maße zu treffen, im Klaren gewesen sein und sich dieses als eine bewußte Aufgabe gestellt haben muß. Einen starken, aber doch nicht scharfen Ton wollte man schaffen — also ganz dasselbe Bestreben, aus welchem das Rohr, wie früher gezeigt, durchweg konisch gebildet wurde. Darum ist das Mundstück tief und trichterförmig gestaltet. Sein Durchmesser am obersten Rande ist immer ziemlich derselbe, 25—30 mm, die Tiefe ist bei den einzelnen Exemplaren etwas mehr verschieden, variirt von 16—30 mm.

Doch kommt ein bestimmtes Maß häufig vor: Durchmesser ca. 25 mm, die Tiefe ca. 20 mm. Es ist sehr interessant, bei der Vergleichung mit einem modernen Mundstück der Tenorposaune ganz ähnliche Maße wiederzufinden, sowie auch Form und Bau beinahe dieselben sind. Nur ist der inwendige Kessel des Luren-Mundstücks mehr trichterförmig, was also einen weicheren Ton hervorbringt, wogegen der Kessel des Posaunen-Mundstücks mehr ausgehöhlt ist und folglich einen schärferen Ton giebt. Ferner ist der äußere Rand, gegen welchen die Lippen gesetzt werden, breiter. Dieses giebt übrigens den Luren einen Vortheil, da der Bläser dabei die Lippen mehr von einander breiten und dadurch mehrere tiefe Töne erreichen kann. In der Hauptsache zeigen jedoch die Mundstücke der Luren und der modernen Posaune eine ganz merkwürdige Übereinstimmung. Vor

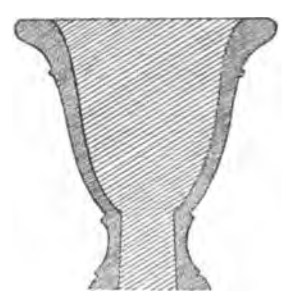


Fig. 5. 1/1. Das Mundstück einer Tenor-Posaune.

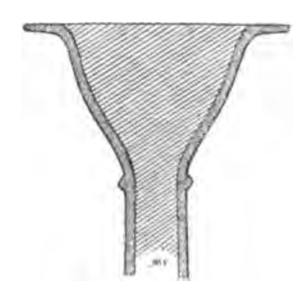


Fig. 6. 1/1. Das Mundstück einer Lur.

so vielen tausend Jahren war man auf diesem Gebiet eben so weit gekommen wie heutigen Tages.

Die Dicke des Metalls in den Platten des Rohres hat nur an den zerbrochenen Exemplaren gemessen werden können. Die Messungen zeigten eine Dicke von 1—1 1/2 mm, an den Endpunkten nimmt die Dicke zu und verringert sich gegen die Mitte hin. Im Allgemeinen gilt, daß dünne Wände einen klareren, mehr schallenden Ton geben. Moderne Instrumente sind daher aus bedeutend dünnerem Metall gemacht als das für die Luren gewöhnliche, welches vom Guß abhängig gewesen ist. Daß man immerhin sie so dünn hat gießen können, muß Bewunderung erregen. Jetzt werden die Instrumente aus dünn ausgewalzten Platten gefertigt. Der Ton der Luren ist auch etwas dumpf im Vergleich mit den jetzigen Instrumenten. Dagegen ist das Tontreffen bei dickeren Wänden zuverlässiger.

Die chemische Zusammensetzung des Metalls (Analyse der

Nr. 9434) ist: Kupfer 88,90%, Zinn 10,61%, Nickel und Eisen 0,49% — das gewöhnliche der Bronzezeit.

In der äußeren Form der Luren mit den eigenthümlichen Windungen haben wir ohne Zweifel eine stilisirte Nachbildung des Thierhorns, namentlich des Widderhorns, Auerochsenhorns u. a. Diese Nachbildung liegt nahe, da Thierhörner *in natura* selbst die ursprünglichen Tonwerkzeuge geliefert haben[1]. Die Urvölker haben nach und nach gelernt, die Luftströme, welche Töne hervorbringen sollten, besser zu regeln, indem sie selbst die Hörner verfertigten, zuerst von Holz, dann von Metall, und haben auch die ursprüngliche Form beibehalten, die zugleich dem Auge schöner erscheint, als die übrigens akustisch denselben Nutzen gewährende gerade Linie. Rücksicht auf die leichtere Behandlung des großen Instruments mit dem langen Rohr hat wohl auch weiter veranlaßt, daß man die krumme Linie der geraden vorgezogen hat[2]. Moderne Instrumente sind aus diesem Grunde bekanntlich in vielen Windungen aufgewickelt.

Die den Luren eigenthümliche Windung entsteht durch eine Kontrawindung, die das Rohr in einen anderen Plan dreht als den der ersten Krümmung, dergestalt, daß die beiden Instrumente, die zusammen ein Paar bilden, ihre Kontrawindungen jedes nach seiner Seite haben, wodurch die Stürzen, die eine rechts, die andere links vom Bläser gewendet werden. Sie bilden also Pendants zu einander. Schon dieses deutet darauf hin, daß die Luren zu zwei und zwei zusammen angewendet worden sind, was auch durch andere Beobachtungen bestätigt wird, theils durch den eigenthümlichen Charakter der Funde, da ja die Instrumente mit einer einzigen Ausnahme (Mus.-Nr. 11136) immer paarweise gefunden sind, theils durch den vielsagenden Umstand, daß die paarweise gefertigten und paarweise gefundenen Luren dieselbe Intonation haben. Es muß daher als ausgemacht gelten, daß die Luren in der Regel zu zwei und zwei geblasen worden sind. Vielleicht hat dieses eine symbolische Bedeutung, wir finden ähnliches im Tempeldienst der alten Völker wieder. Bei den heiligen Gebräuchen der Juden wurden z. B. nie weniger als zwei (und nie mehr als 120) Trompeten angewendet[3].

---

[1] Varro, De lingua latina V, 117.

[2] Die oben genannte indische *Ramsinga*, die ein ähnlich langes, aber gerades Rohr hat, muß, um horizontal gehalten zu werden, sich auf einen dazu eingerichteten Stock stützen. Eben so die alte angelsächsische Trompete (Fétis, a. O. IV, 424). Einer solchen Stütze bedürfen die Luren nicht, wie unten gezeigt werden soll.

[3] Ambros, Geschichte der Musik I, 212.

Bezeichnend klingt auch das Gebot Jehovah's an Moses: »Mache dir zwei Trompeten von dichtem Silber«[1].

Wie hat man die Luren während des Blasens gehalten? Die Frage ist bisher nicht ganz leicht zu beantworten gewesen. Die großen Instrumente mit der eigenthümlichen Windung des Rohrs, wozu kein älteres oder neueres Instrument ein Gegenstück darbietet, sind schwierig zu handhaben gewesen, namentlich weil sie in der Zusammenfügung mit ihrer unvollständigen Dichtung nur schlecht schlossen. Früher hat man sich allgemein bei der Annahme beruhigt, daß der Bläser die Luren mit der Stürze nach unten gehalten habe, das Rohr rund um den Rücken unter dem einen Arm, die Mündung an der rechten oder linken Lende[2]. Bei dem bisherigen Zustande der Luren liegt diese Hypothese nahe, würde auch dem Bläser die Bequemlichkeit verschaffen, mit seinem Körper einen Theil des Gewichtes des Instruments zu tragen. Es läßt sich aber nicht verkennen, daß dieser Stellung etwas Unnatürliches anhaftet. Die Natur der Sache erfordert, daß die Stürze nicht nach unten, sondern nach oben gewendet ist, damit der Ton nicht zwischen die Beine, sondern über den Kopf geht. In dieser Weise getragen sehen wir immer die großen römischen Hörner auf den zahlreichen Abbildungen[3], gleichfalls nicht-römische[4], auch nordische Hörner[5]. Auch ist die große ornamentirte Platte wohl nicht angebracht, damit sie während des Blasens ganz oder halb verborgen, sondern damit sie gesehen werde. Bei verschiedenen praktischen Versuchen zeigte es sich ferner, daß diese Platte bei einigen Exemplaren (Mus.-Nr. 8116) so angebracht ist, daß sie zum Theil die Hinterseite zukehren würde, wenn man sie nach unten hält, was kaum die Absicht gewesen sein kann; auch verschiedene der Hängezieraten, sowohl oben als unten, würden in diesem Fall unfrei gehangen haben. Endlich läge das Mundstück dem Mund des Bläsers unbequem; um blasen zu können, müßte er den Kopf stark erheben. Alles dieses macht die Richtigkeit der genannten Annahme sehr zweifelhaft. Nachdem die Luren jetzt restaurirt, dabei fest in ihren Zusammensetzungen und dadurch handlicher geworden sind, wird es ganz deutlich, daß man bei dieser Auffassung nicht stehen bleiben kann. Ohne Zweifel sind die Luren

---

[1] IV. Buch Moses, 10,2.

[2] Mecklenb. Jahrbücher, 20, 293.

[3] Martha, L'art etrusque, S. 417. — Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités. Art. »Cornu«. — Istituto arch. Romano. Monumenti. Pl. VIII. Tab. XXXVI.

[4] S. Müller, Nordiske Fortidsminder, II, Tab. VI.

[5] Auf dem Kiwik-Monument. S. Nilsson, Bronsåldern. 2. Uppl. S. 5.

während des Blasens nach oben gewendet worden[1]. Handhabt man sie nämlich so, daß die eine Hand das Rohr unter den Bronzequasten umfaßt, während die andere Hand ungefähr dorthin greift, wo die Hauptzusammenfügung ist (Fig. 2), so wird hierdurch das bisher fehlende Gleichgewicht hervorgebracht, das Instrument leicht an Gewicht und bequem zu behandeln. Dadurch bekommen wir alles, wie wir es haben sollen: Die Stürze nach oben, den Ton in die Höhe, das Mundstück dem Bläser mundrecht, die große Platte dem Zuhörer zugekehrt, die Hängezieraten frei nach unten. So gehalten nehmen die Luren sich prächtig aus und sind von einer zu ihrem charakteristischen Äußeren passenden Wirkung. Zwei und zwei gehalten, machen sie den Eindruck großer, phantastisch gedrehter Thierhörner. Man muß also dabei stehen bleiben, daß die Luren während des Blasens in der Regel aufwärts gehalten sind. Hat man noch weitere Zweifel, so schwinden diese bei Betrachtung der drei obersten Krampen für die Hängezierraten an dem Paar Mus.-Nr. 8116 und ebenfalls der untersten Krampen an Mus.-Nr. 8114. Sie zeigen an ihrem unteren Rande eine deutliche Abnutzung, dadurch erzeugt, daß die Hängezierraten in der genannten Stellung beständig nach unten gehangen haben.

Die Luren nach oben zu halten ist leicht, auch während des Marsches. Das Gewicht, selbst der schwersten, welche nur $3^1/_2$ kg wiegen, wird nicht behindern. Eine moderne Tuba kann das doppelte wiegen und wird doch ohne Mühe auf längeren Märschen in unseren modernen Musikcorps getragen.

In der Ruhestellung ist wohl die Lur mit der Stürze nach unten gehalten worden, zum Theil auf der Schulter und dem Rücken des Lurbläsers ruhend und des Weiteren durch die oben genannte Tragkette gestützt.

Wir gehen jetzt zur Beschreibung der einzelnen im Nationalmuseum in Kopenhagen befindlichen Luren über, ihrer Dimensionen, ihres Gewichtes, ihrer Ornamente und Zieraten, sowie auch der Töne, welche sie hervorbringen können. Was weiter rücksichtlich des Tonvermögens der Luren zu bemerken ist, wird am Schluß behandelt werden. Um zu einer vollen Klarheit darüber zu kommen, was und wie viel die Luren als Musikinstrumente leisten könnten, zeigte es sich nöthig, diejenigen einer Reparation zu unterwerfen, die wissenschaftliche Untersuchungen lohnen konnten. Daher sind

[1] Siehe auch Olshausen,a. a. O. — »Völuspaa« sagt Vers 50: »Laut bläst Heimdal, sein Horn steht in der Luft.«

sechs der besten Exemplare — Mus.-Nr. 378 und 8114—8117 — reparirt worden, während vier andere Exemplare sich als später zum Theil grob und unverständig umgearbeitet zeigten, jedenfalls so, daß sie in ihrer jetzigen Form kein zuverlässiges Versuchsobjekt darbieten. Die genannten sechs guten Exemplare waren alle ausgezeichnet wohl erhalten, und die vorgenommenen Reparationen haben sich daher glücklicherweise auf Kleinigkeiten beschränken können. Es sind Löthungen mit einem gewöhnlichen Löthbolzen ausgeführt worden, meistens nur an kleinen Undichtigkeiten, die oft von Gußfehlern herrührten und wohl zu ihrer Zeit mit Harz, Wachs u. dergl. gedichtet worden sind. Schließlich wurde die Hauptzusammenfügung (s. Fig. S. 4) durch eine Bewickelung mit Leder, Draht und Wachs gestärkt und die beiden Krampen mit einem Pflock geschlossen. Mehr schien nicht nöthig, um die Luren in ihrem vermuthlich ursprünglichen Zustande hervortreten zu lassen.

Rücksichtlich der unten angeführten Maße ist zu bemerken: Die Länge des Rohres ist überall als Maß der Außenseite angegeben. Der Durchmesser des Rohres oben und unten ist das inwendige Maß. Die angeführten Töne sind diejenigen, die ohne Schwierigkeiten von einem Kundigen geblasen werden; die in Parenthese angeführten sind schwieriger hervorzubringen.

I. Mus.-Nr. 378.

(Madsen's »Afbildninger« II, Pl. 18, Nr. 1.)

Gefunden 1809 im Torfmoor bei Husby, Vends Harde, Fünen, zugleich mit einem ähnlichen Exemplar, das auf Wedellsborg (Fünen bewahrt wird.

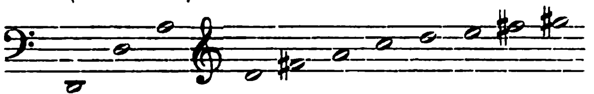
Rohr: Länge	m. 2,17	Mundstück: Tiefe	20 mm.
» Durchmesser oben	6 mm.	» Durchmesser oben.	25 »
» Durchmesser unten	60 »	Platte: Durchmesser	245 »

Gewicht: 7 Pfund (c. 3,50 kg.).

Am Rohr sitzen zwei Krampen für die Tragkette, welche fehlt, ferner oben fünf kleine Krampen für die ebenfalls fehlenden Bronzequasten; unten, dicht hinter der Platte, andere fünf Krampen, endlich auf der Platte ganz unten am Rande vier Krampen. Der oberste Theil des Rohres ist mit einem spiralförmigen Bandornament geschmückt, das vermuthlich in den Bronzequasten fortgesetzt gedacht werden muß. Die Platte ist mit Ringzieraten und acht erhöhten Buckeln geziert, welche aber nicht mit der Platte zusammen gegossen, sondern lose sind und deren jeder durch einen Bronzestift festgehalten wird. Das Instrument bildet eine von der normalen Type abweichende Linie, indem der Obertheil des Rohres krummer als gewöhnlich ist.

Auf dem zweiten Gliede von unten findet sich ein großer Lappen, vermuthlich ein ausgebesserter Gußfehler. Der Lappen scheint hineingeschmolzen zu sein; Löthung kannte man in der Bronzezeit nicht.

Stimmt in *D* (etwas hoch).



Im Mittelregister (*a-d-fis-a-c-d*) ist der Ton schön und klar und von bedeutender Stärke.

II. Mus.-Nr. 8114—8117.

Im Ganzen fünf Stücke. Gefunden zugleich mit einem sechsten (vermuthlich Pendant zu No. 8117), also im ganzen drei Paare, im Jahre 1797 im Torfmoor Brudevälte, Kirchspiel Liunge, Amt Frederiksborg, unweit Kopenhagen. Die sechste, hier fehlende, Lur ist seiner Zeit als Geschenk nach Rußland gekommen. Eine Kopie der No. 8117 findet sich im »Museum für Völkerkunde« in Berlin. Die Luren fand man paarweise zusammen liegend, mit Ausnahme der äußersten Glieder an den Mundstücken, die man zusammen zehn Fuß von jenen fand, mit einer Spur, welche verrieth, daß sie zusammengebunden gewesen sind.

Nr. 8116 und 8116 bis.

Ganz gleich in ihren Dimensionen bis auf das Mundstück, dessen Durchmesser eine kleinere Verschiedenheit darbietet.

Rohr: Länge	m. $2_{,38}$	Mundstück: Tiefe	21 mm
» Durchmesser oben	6 mm.	» Durchm. oben	27-28 »
» Durchmesser unten	50 » [1]	Platte: Durchmesser	200 »

Gewicht: $5^1/_2$ Pfund (c. $2_{,75}$ kg.).

Am Rohr sitzt eine Krampe für die Tragkette, die fehlt, drei Krampen oben für die Bronzequasten, die ebenfalls fehlen, dagegen keine ähnliche Krampen unten, endlich auf der Hinterseite der Platte vier Krampen im Viereck angebracht (Fig. 4). An zweien von diesen Krampen finden sich noch zwei kleine Metallhämmer. Vielleicht als Klapperblech zum Rasseln angebracht? Die Platte ist mit sechs erhöhten Buckeln geziert, zwischen ihnen neben dem Außenrande sechs ganz kleine Buckeln, alles mit concentrischen Ringen versehen.

---

[1] Das Rohr läuft unten etwas spitz zu, indem der Durchmesser 54 mm ist in einem Abstand von 23 cm von der Stürze.

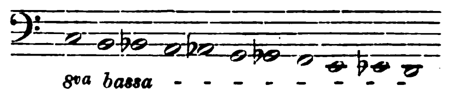
Die eine Lur zeigt Spuren von einer Beschädigung durch einen Schlag und hatte ein Loch am Rohr, das jetzt durch Löthung gedichtet ist. Die Dicke des Metalls muß etwas geringer sein als bei den anderen Luren, da das Gewicht trotz der Größe des Instruments verhältnißmäßig klein ist.



Fig. 7. 1/10. Mus.-Nr. 8116.[1]

Beide stimmen in *C* (etwas hoch).

Außer diesen können die nach dem Großen *C* nach unten folgenden zehn chromatischen Töne hervorgebracht werden, freilich mit abnehmender Deutlichkeit:



Der Ton ist schön und klar und giebt besonders leicht an, was ohne Zweifel damit zusammenhängt, daß diese zwei Luren dünner gegossen sind. Sie haben eine andere Windung als die gewöhnliche und bilden, aufwärts gehalten, eine andere, kühn geschwungene Linie.

Mus.-Nr. 8115 (Pendant zur nachfolgenden).

Rohr: Länge	m. 2,085	Mundstück: Tiefe	20 mm
» Durchmesser oben	6 mm.	» Durchmesser oben	25 »
» Durchmesser unten	57 »	Platte: Durchmesser	275 »

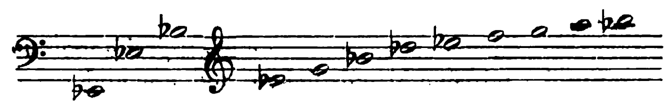
Gewicht: 6 1/5 Pfund (c. 3,10 kg.).

Am Rohr finden sich keine Krampen zur Tragkette, dagegen fünf Krampen oben mit anhängenden Hängezieraten von Bronze, zehn Krampen unten, doch fehlen die Hängezieraten. Dazu noch

[1] Die Lur ist *en face* abgebildet, weshalb die obere Hälfte sich in der Verkürzung zeigt.

drei größere Krampen unten, mit zwei anderen hinten auf der Platte korrespondirend. Die Platte ist mit sieben großen erhöhten Buckeln geschmückt, von Ringzieraten umgeben.

Stimmt eben so wie die zwei folgenden Nummern in *Es* und hat so wie diese einen hübschen und klaren Ton.



Die chromatischen Baßtöne nach unten können auch auf diesen in *Es* gestimmten Luren hervorgebracht werden, nicht aber so zahlreich wie auf den vorigen, in Allem ca. fünf bis sechs chromatische Untertöne.

Mus.-Nr. 8114 (Abgebildet Fig. 2).

Rohr: Länge	m 2,055	Mundstück: Tiefe	21 mm
» Durchmesser oben	6 mm	» Durchmesser oben.	25 »
» Durchmesser unten	57 »	Platte: Durchmesser	272 »

Gewicht: $5^4/_5$ Pfund (c. 2,90 kg.).

Am Rohr finden sich keine Krampen zur Tragkette, dagegen oben fünf Krampen mit vorhandenen Hängezieraten, zehn Krampen unten ohne Hängezierat. Ferner drei größere Krampen unten, mit zwei anderen hinten auf der Platte korrespondirend. Diese ist mit sieben großen erhöhten Buckeln geschmückt, von Ringzieraten umgeben.

Stimmt wie die vorige in *Es* und hat dieselben Töne und chromatischen Untertöne.

Mus.-Nr. 8117 (Madsen's »Afbildninger« II, Pl. 19, Nr. 4).

Rohr: Länge	m 2,040	Mundstück: Tiefe	16 mm
» Durchmesser oben	$7^1/_2$ mm	» Durchmesser oben.	25 »
» Durchmesser unten	53 »	Platte: Durchmesser	285 »

Gewicht: $5^4/_5$ Pfund (c. 2,90 kg.).

Die Form des Mundstücks ist flacher und mehr ausgehöhlt, weniger trichterförmig, als die sonst vorkommenden Mundstücke.

Am Rohr sitzt eine Krampe für die Tragkette, welche fehlt, oben fünf Krampen mit vorhandenen Hängezieraten, dagegen unten keine Krampen, hinten auf der Platte vier Krampen, an dem untersten Rande angebracht. Die Platte ist mit acht erhöhten Buckeln mit Ringzieraten geschmückt.

Stimmt in *Es* und hat dieselben Töne und chromatischen Untertöne wie die vorige. Jedoch kann das hohe *b* auf diesem Exemplar

nicht erreicht werden, vermuthlich in Folge der größeren Weite des Rohres oben.

III. Mus.-Nr. 21246 und 21246 bis.

Gefunden 1861 in einer Tiefe von 8 Fuß in Torfmoor Maltbäk, Kirchspiel Malt, Amt Ripen, Jütland. Die Luren waren zerbrochen, und erst nach verschiedenen vergeblichen Nachgrabungen fand man die obersten Stücke mit den Mundstücken und ein anderes fehlendes Stück. Gehörte früher zur Partikularsammlung König Friederichs VII.

Nr. 21246.

Rohr: Länge	m 2,00	Mundstück: Tiefe	24 mm
» Durchmesser oben	8 mm	» Durchmesser oben.	27 »
» Durchmesser unten	50 » [1]	Platte: Durchmesser	180 »

Gewicht: 5½ Pfund (c. 2,75 kg.).

Krampen für die Hängezieraten finden sich nicht, weder oben noch unten noch hinten auf der Platte. Dagegen sind zwei Krampen zur Tragkette, die eine auf einem ornamentirten Bande dicht hinter der Platte angebracht. Die Tragkette selbst fehlt bis auf ein Glied. Die Platte mit gepunzelten Bogenornamenten geschmückt. Sowohl an dieser als an der nachfolgenden Lur sieht man am Rohr eine Umarbeitung, vermuthlich im Alterthum vorgenommen. Das Rohr ist vermittelst einer Durchschneidung kürzer gemacht, wonach das dünnere mit dem dickeren Rohrstück durch ein schräges Mittelstück verbunden ist. Das Rohr ist deshalb nicht regelmäßig konisch.

Stimmt in *E*, zunächst *E*moll.



Die in Parenthese angeführten Töne sind schwierig zu blasen. Ganz merkwürdig ist es, daß die Lur geneigt ist, die kleine Terz *g* statt der großen Terz *gis* anzugeben. Dieses streitet gegen das Naturgesetz, welchem zufolge diese Naturtöne existiren. Eine Erklärung des Daseins dieses *g* ist nicht leicht. Ganz gewiß gilt es im Allgemeinen, daß ein tüchtiger Bläser auf solchen Instrumenten die meisten Töne ungefähr eine halbe Stufe nach oben oder nach unten wird alteriren können, und der Ton *g* ist auch so beschaffen, daß er zu *gis* hinaufgepreßt werden kann. Gleichwohl darf es nicht über-

[1] Ein zufälliger Bruch, ca. 48 cm vom Mundstück, erlaubte inwendige Messungen. Der inwendige Durchmesser des Rohres war hier 29 mm; die Dicke des Metalls 1 mm.

sehen werden, daß die natürliche Lage des Tones *g*, und nicht *gis* zu sein scheint. Solche anormale Töne können sich ein seltenes Mal auch in modernen Blasinstrumenten finden, und man glaubt dann, daß der betreffende Bläser lange Zeit falsch geblasen habe, indem ein solcher falscher Ton »fest« geblasen werden kann, wie man sich ausdrückt, und später nicht ohne große Schwierigkeiten fortzuschaffen ist. Dieser falsche Ton wäre also durch Tausende von Jahren im Moorwasser bewahrt! Daß *g* als die kleine Terz zu *e* einen Molldreiklang hervorbringt, giebt ebenfalls etwas zu bedenken. Kämen wir jemals so weit, das Tonsystem der Bronzezeit zu erkennen, so dürfte dieses Moment nicht vergessen werden.

Nr. 21246 bis (Madsen's »Afbildninger« II, Pl. 19, Nr. 5).

Rohr: Länge	m $2_{,00}$	Mundstück: Tiefe	23 mm
» Durchmesser oben	8 mm	» Durchmesser oben.	26 »
» Durchmesser unten	50 »	Platte: Durchmesser	175 »

Gewicht: 6 Pfund (c. $3_{,00}$ kg.).

Die Dimensionen sind also denen der vorigen Nummer ziemlich gleich, nur sind das Mundstück und die Platte etwas kleiner. Das größere Gewicht rührt vermuthlich von der hier bewahrten Tragkette her.

Auch die Krampen des Rohres und die Zieraten der Platte sind ganz wie bei der vorigen Nummer, zu welcher also diese das Seitenstück ist. Daß sich an diesem Lurenpaare nicht wie sonst Krampen für Hängezieraten befinden, erklärt sich dadurch, daß dieses Paar wahrscheinlich mit Bewickelungen von Bast, in Quasten fortgesetzt, versehen gewesen ist, wie man es noch an modernen Trompeten findet. Spuren einer solchen Bewickelung mit Bast findet man in einer Länge von 16 cm noch an dem vorliegenden Exemplar unter dem Mundstück (s. Abbildung auf S. 6). Auch die Tragkette ist erhalten. Sie ist 1,18 m lang und besteht aus 39 Ringgliedern, an deren einem Ende zwei, an deren anderem vier vogelförmige Zieraten sitzen. Man kann annehmen, daß diese eigenthümlichen Zieraten dort angebracht sind, um mit ihrer Hilfe die Kette nach dem Körpermaß des Lurenbläsers kürzer machen zu können.

Stimmt in *E*.



Die früher erwähnte Anomalie *g* statt *gis* findet sich hier nicht. Das Tonvermögen scheint aber, wie auch bei den vorigen Nummern, durch die besprochene Umarbeitung gelitten zu haben.

IV. Mus.-Nr. 22302 und 22302 bis.

(Madsen's »Afbildninger« II, Pl. 18, Nr. 2.)

Gefunden 1865 in einer Tiefe von 6 Fuß im Torfmoor Folvisdam, Kirchspiel Grädstrup, Amt Skanderborg, Jütland. Vom Finder an einen Kupferschmied in Horsens verkauft, der sie grob, u. a. durch Umlegung plumper Schienen restaurirte. Erst nachdem sie durch die Hände verschiedener Besitzer gegangen waren, kamen sie in das Museum. Durch unkundige Reparation haben sie gelitten: die Regelmäßigkeit des konischen Rohres ist an einer Stelle deutlich unterbrochen, ihre ursprüngliche Form daher nicht leicht zu bestimmen. Dasselbe wissenschaftliche Interesse wie die vorher beschriebenen Luren bieten sie also nicht dar. Das Gewicht derselben ist etwas verschieden, übrigens sind sie ganz gleich.

Rohr: Länge	m $1_{,605}$	Mundstück: Tiefe	30 mm
» Durchmesser oben	7 mm	» Durchmesser oben	25 »
» Durchmesser unten	50 »	Platte: Durchmesser	154 »

Gewicht: resp. 3¹/₁₀ Pfund (c. $1_{,55}$ kg.) und 3 Pfund (c. $1_{,50}$ kg.).

Es finden sich keine Hängezierate oder Krampen zu solchen. Dagegen hat jede der Luren eine Tragkette, resp. 0,59 m und 0,57 m lang, aus resp. 34 und 32 kleinen Gliedern bestehend. Die Platte ist mit zwei Reihen erhöhter kleinerer Knöpfe geziert.

Die eine stimmt in *G*.



Daß man auf diesem verhältnißmäßig kleinen Instrument so tief hinab gehen kann, verdankt man der weiten Mensur des Rohres oben. Auch das Mundstück ist tiefer als gewöhnlich. Der Ton ist dumpf. Es kann aber, wie gesagt, aus der jetzigen Beschaffenheit des Instruments nicht gefolgert werden, was und wie viel es ursprünglich hat hergeben können.

Die andere Lur ist, wohl bei einer späteren Löthung, im Rohr mit Zinn verstopft und kann keinen Ton geben.

V. Mus.-Nr. B 3671—3672.

Gefunden 1886 im Torfmoor Rörlykke bei Tryggelev, Langeland. An beiden fehlen die Mundstücke; sie sind im Ganzen etwas beschädigt, aber in ihrer äußeren Form doch so gut erhalten, daß man sich leicht vorstellen kann, wie sie ursprünglich ausgesehen haben.

Sie bilden eine von den sonst gefundenen, früher beschriebenen Luren ganz verschiedene Type. Das Rohr ist kürzer und weiter, nicht durchweg mit derselben Genauigkeit gearbeitet, weßhalb die konische Erweiterung uneben ist. Die ornamentirte Platte unten ist durch einen einfachen Metallrand mit concentrischen Ringen ersetzt, dem Instrument fehlt ferner die große Windung der anderen Luren, welche diesen ihre typische Gestalt verleiht, während doch die beiden Windungen des Rohres wie sonst in verschiedenem Plan liegen. Sie gleichen im Ganzen mehr gewöhnlichen Oehsenhörnern. Deutlich kann man die Zusammenfügungen der einzelnen Stücke durch ineinandergreifende Widerhaken verfolgen. Einiges deutet darauf hin, daß wir hier mit einer früheren Entwickelungsform zu thun haben, als die Technik der Arbeit noch nicht so hoch stand und man nicht so viel Sorgfalt auf das Äußere verwendete.

Mus.-Nr. B. 3671.

Rohr: Länge m $1{,}_{51}$, Durchmesser unten 70 mm. Platte: Durchmesser 130 mm.

Da das Mundstück fehlt, kann die Tonhöhe nicht angegeben werden.

Mus.-Nr. B. 3672.

Mehr beschädigt, die einzelnen Stücke durch hölzerne Einschiebsel zusammengesetzt. Die Dimensionen sind ganz mit denen der vorigen übereinstimmend.



Fig. 8. $\frac{1}{6}$. Mus.-Nr. B. 3671.

VI. Mus.-Nr. 4711.

Gefunden 1838 in einem früheren Torfmoor auf dem Felde der Dorfschaft Boeslunde, Slagelse Harde, Sorö Amt, Seeland. Reste von zwei zerbrochenen Luren. Sie scheinen von derselben Art

gewesen zu sein wie die gewöhnlich vorkommenden; bei dem Mundstück Hängezierat, an den Platten erhöhte Buckeln und hübsche Ringzieraten. Ihr zerbrochener Zustand erlaubt eine genauere Untersuchung der Dicke des Metalls an verschiedenen Stellen des Rohres. Es zeigt eine Dicke zwischen 1 und $1^1/_2$ mm, am dicksten ist es beim Mundstück und am Ende, dünner in der Mitte, ein Verhältniß, welches mit dem bei den anderen Luren gefundenen übereinstimmt, so weit man die Dicke des Metalls hat messen können. Die verschiedenen Maße waren: 1) Für Exemplar *a*: Inwendiger Durchmesser des Rohres unmittelbar unter dem Mundstück $5^1/_2$ mm, Durchmesser desselben 25 mm von diesem Punkt entfernt: 7 mm. Mundstück: Tiefe 20 mm, Durchmesser 25 mm. 2) Für das Exemplar *b*: Inwendiger Durchmesser des Rohres unmittelbar unter dem Mundstück $5^1/_2$ mm, dessen Durchmesser circa 125 mm von diesem Punkt 10 mm. Mundstück: Tiefe 21 mm, Durchmesser 27 mm.

VII. Mus.-Nr. 9433, 9434 und 9455.

(Madsen's »Afbildninger« II, Pl. 18, Nr. 3.)

Gefunden 1846 in einem kleinen Torfmoor in Lommelev, Kirchspiel Nörre Kirkeby, Falster. Bruchstücke von zwei Luren mit Resten einer Tragkette, alles wahrscheinlich schon beschädigt beim Hinlegen in das Moor. Das Mundstück hat die gewöhnliche Form und Dimensionen. Die Kette, 0,59 m lang mit 43 Gliedern, ist eigenthümlicher Art und von den früher beschriebenen verschieden. Sie besteht aus Ringen, deren jeder zweite die Form eines Knopfes mit concentrischen Ringen hat, mit einer Krampe auf der Hinterseite, worin ein ovales Glied. Aus den einzelnen Stücken des Rohres kann man die Arbeitsmethode erkennen. Die Luren sind in mehreren Stücken gegossen, deren einzelne Glieder sehr sorgfältig durch die früher erwähnten ineinandergreifenden Widerhaken zusammengefügt sind. Auch eine Reparation aus dem Alterthum ist zu beobachten, indem ein Loch durch ein Einschiebsel ausgebessert ist. Ferner finden sich mitten auf dem Rohr mehrere längliche Löcher, die durch die ganze Dicke des Metalls gehen. Früher sind sie für Tonlöcher gehalten worden[1], diese Annahme kann aber mit den akustischen Gesetzen nicht bestehen. Es sind ganz einfache Gußfehler.

---

[1] Antiquarisk Tidsskrift, 1846—1848, S. 20. Referat bei Fétis, Histoire générale de la Musique IV, 462, der es hiernach konsequent als eine Möglichkeit hinstellt, daß die Bronzezeit sämmtliche Töne der Skala auf ihren Luren gekannt haben sollte, eine Hypothese, zu welcher diese kleinen Gußfehler freilich am allerwenigsten Veranlassung geben können.

VIII. Mus.-Nr. 11136—11137.

Gefunden 1850 in einem Torfmoor in Dramstrup, Kirchspiel Nörre Jernlöse, Amt Holbäk, Seeland. Fünf kleine beschädigte Bruchstücke mit einer wahrscheinlich dazu gehörenden Tragkette. Vermuthlich hat man hier nur eine Lur niedergelegt, der einzige Fall, wo sie nicht paarweise gefunden sind.

IX. Mus.-Nr. B 936.

Gefunden 1873 in einem Torfmoor in Vesterby, Kirchspiel Ödsted, Amt Veile, Jütland. Zwei Luren in 13 meistens kleinen Bruchstücken, ziemlich dick gegossen. An mehreren Stellen findet man alte Reparationen durch Übergießung mit geschmolzenem Metall.

X. Bruchstücke (nicht numerirt).

Gefunden im Torfmoor Smidstrup bei Gilleleie, Amt Frederiksborg, Seeland. Gehörte der Partikularsammlung König Friederichs VII, wahrscheinlich bei dem Brande des Schlosses Frederiksborg vernichtet. Nach der Beschreibung[1] hatten sie eine Länge von circa 2 m, der oberste Theil mit erhöhten Spiralbändern geschmückt (vgl. Mus.-Nr. 378), unter dem Mundstück fünf Hängezieraten (ein sechster war verloren), die Stürze mit einer breiten runden Platte, mit zehn erhöhten Buckeln und mehreren kleinen Krampen versehen. Bei dem Funde waren die Luren in drei Stücke zerbrochen, welche später zusammengesetzt wurden.

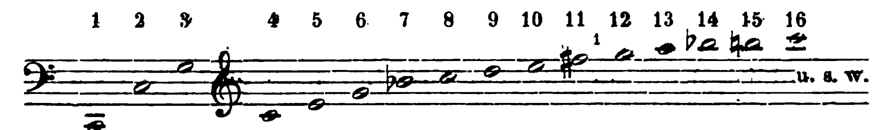
Daß die Lur Töne hervorbringen kann, ist an und für sich nicht merkwürdig. Jedes viel einfacher gebildete Rohr kann es; wir können Töne durch einen hohlen Schlüssel oder ein Blasrohr hervorbringen. Das Merkwürdige der Töne der Lur ist theils ihre Menge, theils ihre Beschaffenheit.

Sie gehören zu den sogenannten »Naturtönen«, welche allein durch den Lippenansatz des Bläsers — seine »Embouchure« — hervorgebracht werden, und nach physischen Gesetzen in jedem Tonrohr als harmonische Obertöne zu dem betreffenden Grundton sich finden, so daß ihre Schwingungszahlen im gegenseitigen Verhältniß

---

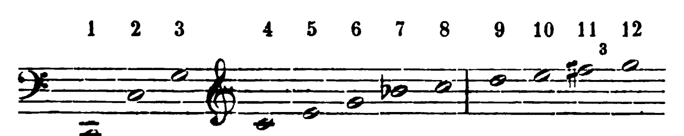
[1] Antiquarisk Tidsskrift, 1858—1860, S. 6.

wie die Zahlreihen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 u. s. w. zu einander stehen. Mit dem Grundton C wird die Reihe dieser Naturtöne folgende:

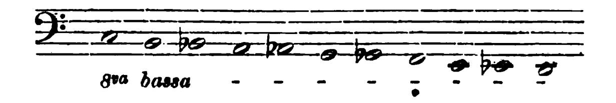


Von dem Bau des Instruments, namentlich von dem Verhältniß zwischen Länge und Weite des Rohres hängt es ab, wie viel und welchen Theil dieses Tonmaterials das betreffende Instrument wird hervorbringen können. Je weiter das Rohr, desto besser wird das tiefere, je enger das Rohr, desto besser das höhere Register gelingen. Den ganzen angeführten Umfang hat nur das Waldhorn, dessen Rohr verhältnißmäßig lang ist (vgl. Note Seite 4); übrigens gilt, daß ein Instrument, welches die Höhe hat, nicht die Tiefe besitzt und umgekehrt. Die meisten Blechinstrumente sind mit einem verhältnißmäßig so engen Rohr gebaut, daß sie den eigentlichen Grundton nicht erreichen können. Der natürliche Umfang der Baßposaune geht von den Tönen 2 bis 7 in dem vorstehenden Verzeichniß, der Tenorposaune von 3 bis 8, der Altposaune von 4 bis 10[2] u. s. w.

Die Lur ist mit einer ziemlich weiten Mensur gebaut und spricht deshalb am sichersten in der Tiefe an, sie ist aber zugleich sehr eng unter dem Mundstück (nur 5—8 mm), was eine nicht geringe Höhe ergiebt. Der Tonumfang ist daher bedeutend. Gehen wir von den guten und nicht beschädigten Exemplaren aus, so gehören der Lur folgende Töne:



also 12 Töne, in $3^1/_2$ Oktaven vertheilt, wozu noch die harmonischen Untertöne einzelner Exemplare kommen:



[1] Dieser Ton ist nicht vollständig rein, sondern ein Mittelding zwischen *f* und *fis*.

[2] Fr. Zamminer, Musik und Akustik, S. 319.

[3] Bei den Luren ist dieser Ton näher bei *fis* als bei *f*.

was den Umfang noch um 10 Töne, freilich von abnehmender Deutlichkeit, vermehrt.

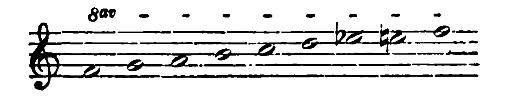
Das Resultat ist überraschend. Mit dem angegebenen Umfang konkurriren diese uralten Instrumente aus einer vorhistorischen Zeit mit den Naturtönen jedes beliebigen modernen Blasinstruments.

Doch ist hier ausdrücklich zu bemerken, daß jener Umfang die äußerste Grenze des Tonvermögens der Lur darstellt. Erst nach vielen Versuchen mit Bläsern von verschiedener Embouchure — Trompetern, Waldhornisten, Posaunisten — ist diese Grenze erreicht worden. Nicht jeder Fachbläser wird sogleich ohne Übung diesen Umfang durchmessen können. Wie weit man bei den verschiedenen Versuchen kam, war von der ganzen Disposition des Bläsers abhängig. Namentlich die Posaunisten sind zum Blasen der Lur geschickt; für einen tüchtigen Posaunisten ist, selbst bei geringer Übung, der ganze Umfang von 22 Tönen leicht erreichbar[1].

Was für alle bequem liegt, sind die in dem vorstehenden Verzeichniß links von dem Strich angeführten 8 Töne. Diese müssen also als das natürliche Gebiet der Lur betrachtet werden, welches demnach dem Gebiet der Tenorposaune vergleichbar ist, nur daß dieser die zwei tiefsten Töne fehlen.

Die Klangfarbe ist metallisch und klar, ungefähr wie bei unseren jetzigen Messinginstrumenten, vielleicht nicht ganz so glänzend, was, wie oben bemerkt, mit den dickeren Rohrwänden zusammenhängt. Der Hauptcharakter ist ein milder — wir haben früher gesehen, daß bei der Konstruktion sowohl des konischen Rohres als des trichterförmigen Mundstückes ein weicher, aber zugleich starker Ton erstrebt ist. Der Ton der Lur kann denn auch bei aller Milde schmetternd durchdringen und zu einer bedeutenden Stärke entwickelt werden; er hat dann etwas Erhaben-Erschütterndes, was ganz zu den Vorstellungen paßt, welche diese merkwürdigen Instrumente der Vorzeit erwecken müssen. Daneben hat der Ton zugleich die Eigenschaft, gut durchzudringen, selbst wenn er nicht zu einem

[1] Um das Tonvermögen der Lur weiter zu prüfen, sind Versuche mit Anbringung verschiedener Mundstücke gemacht worden. Ein Waldhorn-Mundstück an der Nr. 8116 machte die Töne in der Mitteloktave klarer, aber auch schwächer. Durch ein Trompeten-Mundstück, das Nr. 378 bei der Hauptzusammenfügung aufgesetzt wurde, bekam diese in *D* gestimmte Lur die Stimmung *F*, bekam einen flacheren Klang, gab aber sehr willig an, wurde ganz volubil und ließ ohne Schwierigkeiten die ganze Skala der obersten Oktave hören:



hohen Stärkegrad getrieben wird. Im ganzen Charakter des Tons steht die Lur unserer jetzigen Altposaune am nächsten, in der Höhe vielleicht dem Waldhorn. Der Ton ist im Ansatz sicher und merkwürdig volubil. Er läuft so leicht, daß schnelle, fanfarengleiche Figuren ohne Schwierigkeit ausgeführt werden.

Nicht allein durch die Menge ihrer Töne, sondern zugleich durch die Beschaffenheit, Reinheit, Klangfarbe, Stärke und Beweglichkeit derselben zeigt also die Lur sich als ein merkürdig entwickeltes Instrument. Was wir sonst aus alten Berichten über antike Blasinstrumente ähnlicher Art wissen, stellt die Luren noch mehr in Relief. Ein besonderes schönes Tonbild wird uns bei jenen nicht aufgerollt. Was immer hervorgehoben wird, ist das Starke, aber zugleich das Rohe, das Heisere dieser Instrumente. Wenn Plutarch den Ton der ägyptischen Trompete mit dem Geschrei eines Esels vergleicht, so geschieht es ohne Zweifel, um dieses Rohe des Klanges zu bezeichnen, und dasselbe gilt wohl auch von der Vorstellung, welche die Stadtmauern Jerichos bloß durch den Klang der Posaunen zu Fall bringen ließ. Die griechische »*Salpinx*« wird mit einem so schreckerregenden Ton geschildert, daß die Heerschaaren der Messenier aus Entsetzen die Flucht ergriffen. Römische Schriftsteller bezeichnen wiederholt den Ton der Blasinstrumente auf ähnliche Weise. Virgil gebraucht in der Äneide (VII, 615) die Bezeichnung »*raucum cornu*« und nennt (Äneide IX, 503) den Ton der Tuba »*terribilis*«. Ebenso spricht Lucan von dem scharfen, schreienden Ton dieser Blasinstrumente[1]. Wo Polybius die unzähligen Trompeten im Heer der Kelten bespricht (II, 29), hebt er namentlich den Lärm hervor, welchen sie vereint mit dem Kriegsgesang machten, gewaltigen Widerhall erweckend und die Feinde mit Schrecken erfüllend. Auch Diodorus Siculus (V, 30) erwähnt den rohen und barbarischen Ton des Kriegshorns der Gallier[2]. Eustathius nennt ausdrücklich die gallische Trompete scharfklingend, »οξύφωνος« (ad Iliad. XVIII, v. 219, p. 1189). Aus einer späteren Zeit kennen wir die Erzählung von Roland's Horn und dessen meilenweit hörbarem Tone. Mag nun auch allem diesen ein starkes Maß poetischer Übertreibung beigemischt sein, so ist es doch offenbar nicht ohne Bedeutung, daß beständig das Rohe neben der Stärke des Tones hervorgehoben wird. Es sieht aus, als hätten alle diese vorgeschichtlichen und geschichtlichen Völker die akustischen Bedingungen zur Milderung der elementaren Stärke des Tones

---

[1] *Stridor lituum clangorque tubarum, non pia concinuit cum rauco classica cornu* (Pharsal. I, 237).

[2] σάλπιγγας δ'ἔχουσιν ἰδιοφυεῖς καὶ βαρβαρικάς.

entweder nicht gekannt oder nicht anwenden wollen. Zu Beschreibungen dieser Art paßt aber der Ton der nordischen Bronzelur durchaus nicht[1]. Er nimmt sich aus wie eine Botschaft von einer ganz anderen, entwickelteren und feineren Kultur, wie von einem Volk, dessen Geschmack für das Schöne so weit geläutert war, daß es dieses nicht allein dem Sinn des Auges, sondern auch dem des Ohres zugänglich machen wollte.

Wir haben gesehen, daß die Lur eine Tonreihe von 12 Tönen in $3^1/_2$ Oktaven umfaßt, daß diese Tonreihe sogar bis zu 22 Tönen erweitert werden kann, wenn wir die harmonischen Untertöne im Baß mit hinzunehmen. In dieser Tonreihe sind alle chromatischen Stufen der Skala, mit Ausnahme von *cis*, vertreten.

Wie viele von diesen Tönen sind als bekannt in der Bronzezeit anzunehmen?

Um uns bei Beantwortung dieser Frage an das Sichere zu halten, ist zu unterscheiden, was in der angeführten Tonreihe gerade auf der Hand liegt und was eine besondere Kunstfertigkeit erfordert, um hervorgebracht zu werden. Die auf Seite 24 angeführten ersten acht Töne muß die Bronzezeit ohne Zweifel alle gekannt haben. Einzuwenden, daß diese acht Töne zwar für uns mit unserer höheren Musikkultur und Technik leicht darstellbar sind, deßhalb aber nicht auch schon der Bronzezeit haben bekannt sein müssen, wäre freilich naheliegend. Aber die angeführten acht Töne sprechen als Naturtöne alle gleich leicht an, und jeder beliebige Anfänger in der Blaskunst wird eben so leicht den einen wie den anderen Ton treffen, eben so leicht *g* oder *b* als *c* oder *e*. Den alten Bläsern muß es also bald klar geworden sein, daß mehrere Töne in einem solchen Instrument stecken, zu deren Hervorbringen keine besondere Technik erforderlich ist. Überdies scheint es nach dem Vorliegenden einleuchtend, daß Instrumente dieser Art, so kunstfertig gebaut, so genau abgepaßt, so rein gestimmt, so künstlerisch geschmückt, nicht dazu geschaffen sein konnten, bloß unartikulirte Laute oder einige rauhe Töne hervorzubringen. Vielmehr ist anzunehmen, daß die acht genannten Töne nicht allein in den Luren vorhanden waren, sondern auch von den Bläsern der Bronzezeit benutzt worden sind.

Diese Töne bilden indessen keine Skala, nur einen Akkord. Um die diatonische Skala zu haben, fehlt uns noch die Hälfte ihrer

---

[1] Eigenthümlich ist es, daß die altnordischen Sagen neben dem Ausdruck »die Lur tuten«, zugleich mildere Ausdrücke anwenden, »die Lur blasen« oder sogar von »Lur-Gesängen« reden. Völuspaa (50) sagt: »das klingende Giallarhorn.«

Töne, nämlich in *C* dur *d*, *f*, *a* und *h*. Diese Töne — mit ihren chromatischen Veränderungen — sind in der übrigen Tonreihe der Luren vorhanden; hat aber ein Lurbläser der Bronzezeit sie hervorbringen können? Um diese Töne zu erreichen, ist sowohl in der Höhe als in der Tiefe eine Kunstfertigkeit, eine Bläsertechnik erforderlich, deren Besitz wir nicht ohne Weiteres der Bronzezeit zuschreiben dürfen. Vielleicht hat sie dieselbe besessen, vielleicht nicht. Auf etwas Bestimmtes über das System der Bronzezeit dürfen wir also hieraus nicht schließen. Etwas anderes ist es, ob sich eine Kultur, die Instrumente wie diese geschaffen hat, mit dem Unzufriedenstellenden und Hinkenden der nur akkordbildenden Töne begnügt habe, ob nicht vielmehr diese Töne wahrscheinlicher Weise in der einen oder anderen Art so vervollständigt worden sind, daß eine Skala als Grundlage eigentlicher Melodien geschaffen werden konnte. Neuere Forschungen haben im ganzen gezeigt, daß das Tonsystem des Alterthums keineswegs so mager und primitiv gewesen ist, wie man früher zu glauben geneigt war. Bei der Untersuchung der alten ägyptischen Flöten[1] hat sich unlängst herausgestellt, daß die Aegypter die ganze Durskala gekannt haben[2]. Wir würden aber den festen Grund, welchen das Studium der Luren uns gewährt, verlassen, wenn wir auf diese Betrachtungen eine bestimmte Hypothese über das in der Bronzezeit angewendete Tonsystem bauen wollten. Ob dieses Zeitalter die ganze diatonische Skala oder vielleicht die noch feinere Theilung der Töne in chromatische Tonstufen gekannt hat, muß deswegen vorläufig dahingestellt bleiben.

Befriedigende, auf unsere vollständige Skala gebaute Melodien können die Luren mit ihrem Tonmaterial nicht leisten. Ihren Melodien wird immer etwas Signalartiges anhaften, wie den Hornsignalen unserer Zeit. Aber auch solche können ja mit einiger Erfindsamkeit in kleine, ansprechende Tonreihen verwandelt und durch Hülfe der vier skalabildenden Töne in der höheren Oktave zu mehr entwickelten Melodien erweitert werden. In den Lokalen des Nationalmuseums in Kopenhagen sind in Gegenwart vieler tausend Zuhörer wiederholt mehrere Blasexperimente mit den Luren vorgenommen worden, Experimente, welche die ganze Reihe der genannten zwölf Lurtöne umfaßten, verschiedene kleinere Melodiesätze bildeten und vollständig gelangen.

---

[1] Victor Loret, Les flûtes égyptiennes. Journal asiatique, 1889, S. 111 ff.

[2] Wir könnten mit Hinblick auf die vorgefundene kleine Terz in der einen Lur (Mus.-Nr. 21246) hinzufügen, daß die Bronzezeit vielleicht einige Kenntniß von der Moll-Skala gehabt hat, wollen uns aber hüten, auf diese Zufälligkeit eine bestimmte Vermuthung zu gründen.

Der Umstand, daß die nordischen Bronzeluren paarweise gefunden und, wie nachgewiesen, auch paarweise gebraucht worden sind, leitet die Gedanken auf die von J. F. Fétis aufgestellte Hypothese hin, daß die Skandinavier der neueren Kultur die Kunst der Harmonie zugeführt haben [1]. Bekanntlich ist die Mehrstimmigkeit von der antiken Kultur kaum benutzt worden, sie entwickelte sich erst im späteren Mittelalter durch viele Ausbildungsphasen. Fétis stützt seine Annahme darauf, daß diese Entwickelung gleichzeitig mit den Zügen der nordischen Vikinger nach dem Süden anfing, ferner auf die eigenthümliche Melodienform der nordischen Volkslieder, welche, ihrer ganzen Natur zufolge und im Gegensatz gegen die Melodien der südlichen Völker, eine harmonische Unterlage erfordert. Weiter führt er die nordische vielsaitige Harfe an, welche nach seiner Meinung zur harmonischen Begleitung des Sanges benutzt worden ist, endlich eine Aussage des mittelalterlichen englischen Chronikenschreibers Geraldus Cambrensis (ca. 1180), der als eine Merkwürdigkeit erzählt, daß die nördlich vom Humber wohnenden Engländer zweistimmig singen, welches, fügt er hinzu, sie von den Dänen und Norwegern gelernt haben. Die Hypothese von Fétis ist kühn, ist auch nicht ohne gewichtige Angriffe geblieben, gegen welche Fétis indessen mit großem Nachdruck die Richtigkeit seiner Theorie bis aufs Äußerste vertheidigt hat.

Die Frage steht so: kann aus dem Umstande, daß die Luren paarweise gebraucht worden sind, eine Stütze für Fétis' Theorie gewonnen werden? Hat man die Luren zweistimmig geblasen?

Die Frage ist leichter gestellt als beantwortet. Wir bewegen uns hier auf einem Gebiet, wo viel ersonnen werden kann, wo die Phantasie leicht in Bewegung kommt, wo aber zugleich das regulirende Wissen uns im Stich läßt. Das Problem hat indessen ein so bedeutendes Interesse, daß die Beiträge zu ihrer Lösung, die das Studium der Bronzeluren uns gewährt, nicht unbesprochen bleiben dürfen.

Daß zweistimmig auf den Luren geblasen sein könnte, ist an und für sich nicht unmöglich, ja das Zweistimmige muß als eine natürliche Folge davon betrachtet werden, daß die Luren zu zwei und zwei zusammen stimmen. Schon durch die einfache nicht leicht zu vermeidende Zufälligkeit, daß gelegentlich der eine Lurbläser, statt denselben Ton wie der andere zu blasen, irrthümlicherweise einen anderen Ton bläst, *e* oder *g* statt *c*, schon dadurch ist das Zweistimmige da. Die Bronzezeit brauchte nicht diesen harmonischen Zusammenklang zweier Töne zu erfinden, sondern denselben

[1] Biographie universelle des musiciens, 1. Ausgabe, pag. XXXI. — Histoire générale de la musique, Tom I, pag. 161, Tom IV, pag. 366, 419 f., 465 f.

nur zu entdecken, und ferner in Besitz von so viel musikalischem Gehör gewesen zu sein, daß sie den Zusammenklang als Wohlklang auffaßte, sich darüber freute und an seiner Entdeckung festhielt. Damit ist das Zweistimmige gegeben, damit die Grundlage der Harmonie, wenn auch von dieser noch ein großer Schritt zur eigentlichen harmonischen Kunst zu machen war.

Man könnte weiter gehen und sagen: Wir wenden diese Gedankenreihe um. Das Zweistimmige ist nicht eine Folge davon, daß die Luren paarweise stimmen, sondern die Bronzezeit hat diese Blashörner paarweise gebaut und abgestimmt, weil sie ihre Lursignale zweistimmig haben wollte. Hierdurch erkennt man dieser fernen Kulturperiode entweder die Erfindung der Harmonie zu oder jedenfalls eine Kenntniß derselben in einem noch früheren Zeitpunkt, als dem von den Luren repräsentirten. Durch diese Annahme würde eine wirklich rationelle Erklärung der merkwürdigen Thatsache gefunden sein, daß die Luren immer zu zweien gefunden und wahrscheinlich auch gebraucht worden sind, eine Erklärung, deren wir sonst entbehren und die wir durch eine lose Vermuthung einer religiösen Symbolik ersetzen müßten.

Die einfache Zweistimmigkeit, ursprünglich auf die enge Grundlage der acht ersten Naturtöne der Luren beschränkt, könnte man sich dann ferner durch die Zusammenstellung mehrerer, in verschiedenen Tönen gestimmter, gleichzeitig geblasener Luren erweitert denken. Auffallend ist es, daß man bei dem größten Lurfund (Torfmoor Brudevälte bei Frederiksborg) zwei in *C* und vier in *Es* gestimmte Luren zusammen gefunden hat. Dies kann ein Zufall sein, kann aber auch etwas Wesentliches in der angegebenen Richtung bedeuten.

Diese verschiedenen Möglichkeiten liegen vor. Wie viel oder wie wenig man von ihnen annehmen will, kommt auf die individuelle Anschauung an, auf eine Abwägung der Kenntniß der Luren auf der einen Seite, unseres ganz unvollständigen Wissens von alledem, was die vorgeschichtliche Tonkunst betrifft, auf der anderen Seite. Die Frage soll hier auch nur berührt, nicht endgültig erledigt werden. Der Boden der Musikgeschichte ist in dieser Beziehung noch zu wenig bearbeitet, zur Aufstellung bestimmter Schlüsse wird noch mehr Licht nöthig sein, als diese Studien uns verschaffen. Schon die gewiß ziemlich fern liegende Möglichkeit, daß das Volk, welches die Luren gemacht hat, den Zusammenklang der großen Terz oder Quint nicht als einen Wohlklang erkannt, sondern vielmehr als übelklingend aufgefaßt hätte, bringt die hier aufgestellte Hypothese ins Schwanken. Die Luren deuten auf das Mehrstimmige hin, es ist nicht zu leugnen,

aber bei unserer jetzigen Kenntniß würde es eine gewagte Annahme sein, das Zweistimmige hier als eine Thatsache festzustellen, während die Wissenschaft einer so hoch entwickelten Kultur, wie die griechische und römische, die Mehrstimmigkeit abspricht.

Zu welchem Resultat wir über diesen Punkt auch kommen, eine andere Frage ist es wieder, ob die Theorie von Fétis eine Stütze in ihm finden könnte. Zwischen der Bronzezeit und den Vikingern liegt eine Unzahl von Jahren, über welche wir nicht so leicht hinüber kommen, ein Jahrtausend oder mehr. Und selbst vorausgesetzt, daß keine größeren Einwanderungen neuer Völker in den Norden nach der Bronzezeit vorgegangen wären, wer würde ohne Weiteres die Musikkultur der Bronzezeit den Vikingern zusprechen, so lange alle Mittelglieder fehlen, die jene ganz besonderen Verhältnisse bestimmen?

Können wir also aus diesen Untersuchungen nichts Bestimmtes darüber schließen, ob die Luren zur mehrstimmigen Musik gebraucht worden sind, auch nichts Bestimmtes über das in der Bronzezeit benutzte Tonsystem, so sind die erreichten Resultate doch überraschend genug. Diese köstlichen Monumente des Schönheitssinnes und künstlerischen Triebes einer längst verschwundenen Kultur haben wir als Musikinstrumente von besonderer Güte kennen gelernt. Ihre Töne besitzen alles, was selbst eine so hoch entwickelte Zeit wie die unsrige verlangt, Reinheit und Schönheit, Klarheit und Geläufigkeit, zugleich Stärke und Milde. Mehrere charakteristische Züge in ihrer nach einem bestimmten Ziel hinstrebenden Konstruktion beweisen ferner deutlich, daß die Bronzezeit sehr gut wußte, was sie machte, als sie diese großen Blasinstrumente erschuf. Schlafend kommt man nicht zu solchen Instrumenten. Und dieses führt uns weiter: die Betrachtungen über das Vorgeschichtliche können durch Schlüsse aus dem Geschichtlichen ergänzt werden. Die Kulturgeschichte lehrt uns, daß in jeder Kulturperiode die Musik ihre höhere Entwickelung erst spät erreicht hat, später, als die übrigen Künste. So ist es immer gewesen, soweit unsere Kenntniß der Vorzeit reicht. Die ganze hohe Technik, welche eine Vorbedingung für Instrumente wie die Luren ist und deren Ausdruck sie selbst sind, deutet daher wieder auf eine allgemeine Kulturentwickelung der Bronzezeit zurück, welche eine weite Perspektive eröffnet.

Nachschrift.

Das Museum in Lund (Schonen) besitzt ein fast vollständig erhaltenes Exemplar einer Bronzelur, welche neben mehreren Gleichheiten auch wesentliche Abweichungen von der hier besprochenen

Type zeigt, weshalb eine Beschreibung dieser Lur Interesse haben wird. Sie ist gefunden im Torfmoor Gullåkra, etwas südlich von Lund, Kirchspiel Brågerup, Bara Harde, in der Tiefe von 6 Fuß, zugleich mit den Überbleibseln von einem Boot und einem großen Thier, aber allein, ohne Spur eines anderen entsprechenden Exemplars. Die Lur ist bedeutend kürzer und dicker als die bisher beschriebenen, das Rohr in zwei, in verschiedenem Plan liegenden Windungen gebogen, mit einer Tragkette versehen, entbehrt aber der breiten Zierplatte an der Stürze, welche durch einen 15 mm breiten Metallrand ersetzt wird[1]. Das Rohr ist nur 1,28 m lang, ist konisch gebaut, indem der Durchmesser oben 20 mm, unten 93 mm beträgt, aber die konische Erweiterung ist nur in den unteren zwei Dritteln glatt und eben, sonst uneben und ziemlich plump gemacht. Es ist aus Bronze in verschiedenen Stücken gegossen, welche wie bei den früher beschriebenen mit Widerhaken zusammengesetzt sind. Das Mundstück ist zum Theil vernichtet, man sieht aber deutlich, daß es weniger entwickelt gewesen ist; es bestand nur aus einer einfachen Umbiegung des Tonrohrs zu einem 6 mm breiten Metallrand zur Stütze der Lippen. Auch das Tonvermögen des Instruments ist nicht sehr entwickelt; es ist in *H* gestimmt und giebt, außer dem Grundton in zwei Oktaven, *H*, *h* und $\overline{h}$, nur die dazwischen liegenden Quinten, *fis* und $\overline{fis}$. Ziemlich schwierig ist das Tontreffen, der Ton selbst nicht ganz rein, sein Klang roh und dumpf. Es macht sich der Eindruck geltend, daß man ein gewöhnliches Tuthorn vor sich habe. Neben diesen Unterschieden sind jedoch auch so viele Gleichheiten da — die Zusammenfügung durch Widerhaken, die Windungen des Rohres in zwei verschiedenen Plänen, die konische Form — daß man geneigt sein könnte, dieses Exemplar als eine frühere, primitivere Entwickelungsform der großen Luren anzusehen[2].

Im Museum in Lund werden ferner einige Bruchstücke einer großen Lur aus Schonen aufbewahrt. Auch hat Docent Söderberg daselbst auf der Insel Öland (Kirchspiel Långlöt) verschiedene Bruchstücke von einem Paar größerer Luren gefunden, darunter beide Mundstücke mit Hängezieraten, Reste von der Tragkette und den Zierplatten u. s. w. Diese Luren gehören derselben entwickelten Type an, welche allgemein in Dänemark vorkommt.

[1] Abgebildet in S. Nilsson, Bronsåldern, 2. Aufl. Pl. 4, Fig. 50. — Montelius, Atlas f. 178. — Bruzelius, Svenska Fornlemningar II, 36. — Worsaae, Industr. arts of Denmark. Die Abbildungen sind nicht ganz korrekt, namentlich sieht man nicht, daß die Windungen des Instruments in zwei verschiedenen Plänen liegen.

[2] Vgl. Mus.-Nr. B. 3671—72 (besprochen S. 21). Auch im Verhältniß zu diesen scheint das Exemplar in Lund älter zu sein.

Das musikalisch-volksthümliche Lied
von 1770—1800.

Von

Bernhard Seyfert.

In der Geschichte des deutschen Liedes tritt mehrmals ein Gegensatz zwischen Kunstlied und Volkslied auf. Das Lied wird unwillkürlich in den allgemeinen Entwicklungsgang der Tonkunst hineingezogen, von seiner Natur fremden Elementen beeinflußt und von den einfachen Formen, an die es seiner ganzen Bestimmung nach gebunden ist, abgelenkt, solange, bis eine entschiedene Reaktion den Ausgleich herbeiführt. Dieser Prozess hat in der Periode des unbegleiteten einstimmigen Liedes ebenso wie in der Zeit des Madrigals gespielt. Niemals aber sind die Forderungen des Volksliedes mit solchem Nachdrucke und mit solchem Erfolge vertreten worden, wie in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als es sich darum handelte, das begleitete Sololied aus den Fesseln der fremdländischen Kunst zu befreien.

Der Zweck der hier vorliegenden Arbeit ist, die Geschichte des Abschnittes von 1770—1800 auf Grund von reicheren Quellenstudien darzustellen und das von Lindner (»Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert«), Reißmann (»Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung«, Cassel 1861 und »Geschichte des deutschen Liedes«, Berlin 1874) und Schneider (»Geschichte des deutschen Liedes«) gebotene, theils unvollständige, theils unrichtige Bild zu ergänzen und zu berichtigen.

Als nach der liederlosen Zeit, die auf die beiden Krieger und Wolfgang Franck folgte, endlich wieder Liedersammlungen mit Musik erschienen, war diesen Kompositionen die Verlegenheit anzusehen. Sperontes, der in seiner »Singenden Muse an der Pleiße« den ersten Schritt that, half sich mit Parodiren, mit Einrichten und Übertragen von Instrumentalstücken. Gräfe, der der Nächste nach

ihm war, brachte allerdings Originalmelodien, unter denen eine Anzahl guter sich findet. Aber die überwiegende Menge zeigt Unsicherheit in der Methode und befremdet durch undeutsche Rhythmen, durch unpassende, äußerlich hinzugetragene Ornamente, in denen der üble Einfluß eines falschen, verwirrenden und die poetische Kraft der Musiker lähmenden Musters, der italienischen Arie, erkennbar ist.

Hagedorn und Görner waren die ersten, die das deutsche begleitete Lied aus diesem Zustande herauszuheben suchten und auf einen frischeren und bestimmteren Ton in Poesie und Musik ausgingen. Nur setzten sie der einen Fremdherrschaft die andere entgegen und vertauschten das italienische Muster mit dem französischen; denn eingestandenermaßen und äußerlich nachweisbar reizte sie das Vorbild der französischen Coupletkunst.

Diese Versuche der beiden Hamburger Autoren fielen in Berlin auf einen fruchtbaren Boden. Hier that sich im Jahre 1753 eine förmliche Liederschule auf, die gleich in der Vorrede zu dem ersten Werke, mit dem sie hervortrat (»Oden und Melodien«, Erster Theil, Berlin bei F. W. Birnstiel), sich zu dem Ideal des französischen Liedergesanges bekannte und von der Blüthe und Herrlichkeit der Liederkunst in Frankreich ein übertriebenes Bild entwarf.

Die Berliner Schule war Jahrzehnte lang schwankend und schwach in ihren Leistungen. Trotzdem gelangte sie zu großer Bedeutung und wurde für die Geschichte des deutschen Liedes außerordentlich segensreich. Das verdankte sie zunächst dem Eintreten Johann Adam Hiller's, der fürerst dem Liede eine Stätte im Singspiele bereitete.

I.

Das Lied im Singspiele.

1. Hiller's Singspiellieder.

In der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom 29. September 1804 findet sich in einer Recension der Werke des am 16. Juni selbigen Jahres verewigten Thomaskantors Johann Adam Hiller folgende Stelle:

»Weit höher (als Hiller's Cantaten) stehen an innerem Werth und auch an Verdienst um die Bildung für die Kunst Hiller's Lieder. Er war der erste, der deutsche Lieder — ich meine nicht Musik zu deutschen lyrischen Gedichten, sondern Musik zu ihnen in deutschem Sinn und nach deutscher Art und Kunst schrieb.«

Was könnte der ungenannte Schreiber dieser Zeilen zunächst anderes im Sinne gehabt haben als die Lieder in den Singspielen des Meisters? Ihnen sei zuerst nähere Beachtung geschenkt.

Das deutsche Singspiel bedeutet die nationale Reaktion gegen die italienische Oper. Ähnlich wie in England, Frankreich und nicht zum mindesten in Italien selbst wurden auch in Deutschland Versuche gewagt, der gespreizten *Opera seria* ernstlich Opposition zu bereiten. In den Jahren 1743 und 1747 war in Berlin und Hamburg eine englische Operette: »*The devil to pay* = Der Teufel ist los« in der wörtlichen Übersetzung eines Herrn von Borck auf die Bühne gebracht worden. Der Theaterdirektor Koch, der mit seiner Truppe auch in Leipzig auftrat, ließ durch Christian Felix Weiße, den Freund Lessing's, eine neue Übersetzung anfertigen, und sein Ballettgeiger Standfuß schrieb die Musik dazu. Die erste Aufführung am 6. oder 8. Oktober 1752 in Leipzig erregte allgemeinen Beifall und veranlaßte den Komponisten zu neuen Schöpfungen. »Der stolze Bauer Jochem Tröbs oder der vergnügte Bauernstand« und »Der lustige Schuster«, dieses letztere ebenfalls nach englischem Vorbilde, sind die nächsten Erzeugnisse Standfußischer Muse.

Unterdessen war in Frankreich Rousseau's »Dorfwahrsager« *(Le Devin du Village)* mit großem Erfolge aufgeführt worden und hatte die Begründung der »*opéra comique*« herbeiführen helfen.

Nach diesen Vorgängen begann auch Deutschland, sich der Alleinherrschaft der ausländischen Oper entgegenzusetzen. Johann Adam Hiller (1728—1804) in Leipzig kultivirte bald nach Beendigung des siebenjährigen Krieges die neue Gattung des Singspieles in der ausgiebigsten Weise, sodaß er als der erste bedeutende Vertreter desselben in Deutschland gelten muß. Über die nächste Veranlassung zu den Hiller'schen »Singestücken« berichtet Christian Felix Weiße, der meist die Texte dazu lieferte:

»Die Unterstützung dieser (der Koch'schen) Gesellschaft war eine Hauptveranlassung zu dieser Arbeit. Der redliche Koch, der sich dem deutschen Theater so sehr aufopferte und von einem Unglücksfalle über den andern getroffen ward, brauchte ein Rettungsmittel. Die Bühne war stets leer, weil man sich an den bekannten Schauspielen satt gesehen hatte und unsere eignen Dichter nicht fruchtbar genug an neuen waren. Das Publikum mußte also durch etwas Ungewöhnliches gereizt werden, wenn es an dem Theater wieder einen Gefallen und einen Zug dahin fühlen sollte.«[1]

[1] Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter. 73. Theil: »Weißen's Komische Opern«. Carlsruhe, Schmieder, 1778.

Echte Humanität also veranlaßte das bescheidene Talent Weiße's zur Schöpfung komischer Operntexte, die dem hochtrabenden Wesen der italienischen großen Oper Einfachheit und Natürlichkeit entgegenstellten. Zumeist schlichte Leute aus dem Volke treten handelnd auf und singen dabei ihre Lieder, die bald balladenartigen Charakters, bald auch mehr lyrischer Natur sind, je nachdem sich in ihnen einfache Gefühlsäußerung oder Betrachtung kundgiebt.

Hiller schrieb die Musik zu diesen Texten mit Rücksicht auf die musikalisch wenig geschulten Schauspieler der Koch'schen Truppe. Im Ganzen behielt er die Bauart der Oper bei, enthielt sich aber nach Vorgang der Franzosen des Secco-Recitativs, vereinfachte die Arie und legte sie nur Personen vornehmeren Standes in den Mund, während er für die einfachen Leute schlichte Liedsätze schrieb, die jedermann leicht behalten konnte. In der Vorrede zu seinem Singspiele »Lottchen am Hofe« heißt es:

»Die Stimmen unseres Auditoriums und meine eigene Erfahrung überzeugten mich, daß man, ohne der Würde der Musik und dem Interesse des Stücks zu schaden, gar wohl von jener eingeführten Gestalt der Arien und Duette abgehen könne und in der komischen Oper auch wirklich abgehen müsse. Man wird daher die in gegenwärtiger Oper vorkommenden Singstücke theils als Lieder mit Ritornellen oder Zwischenspielen, theils als Arien nach einem ins Enge gezogenen Plane und ohne *da capo*, theils als Cavatinen oder Finale, wie es die Italiener in ihren komischen Opern nennen, ansehen können.«

Das erste der Hiller'schen Singspiele oder »komischen Opern« ist »Lisuart und Dariolette oder die Frage und die Antwort« (Text von Daniel Schiebeler), das zuerst als »Singestück« 1766, in zweiter vermehrter Auflage als »komische Oper in 3 Akten« 1769 veröffentlicht wurde, und nicht, wie meist angenommen wird, »Die verwandelten Weiber«, die mehrfach als 1761, 1764, 1767 vorhanden bezeichnet werden, von denen aber eine gedruckte Ausgabe erst 1770 vorliegt. Hiller selbst bezeichnet in der Vorrede zu seiner zweiten Operette »Lottchen am Hofe« das obengenannte Werk als »das erste Stück seiner musikalischen Arbeiten fürs deutsche Theater«.

Die zweite »komische Oper« Hiller's, »Lottchen am Hofe«, 1769, brachte wenig Lieder, hingegen ergab das Jahr 1770 hierin einen sehr reichen Ertrag.

Es erschien zunächst eine »komische Oper in drei Aufzügen«: »Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los«, der als ein zweiter Theil im folgenden Jahre »Der lustige Schuster oder Der Teufel ist los« nachfolgte. In beiden Werken hat Hiller die bereits

vorhandenen Kompositionen von Standfuß verwerthet und eine Anzahl Lieder in seine Bearbeitung herübergenommen, »da sie«, wie er in der Vorrede selbst sagt, »dem Publico gefallen hatten und also auch ihm gefallen konnten«. Er hat sie alle gewissenhaft mit St. unterzeichnet. Um die hier gebotene Gelegenheit, die Liedermuse Standfuß' kennen zu lernen, nicht vorübergehen zu lassen, sei das Lied des Schuhflickers Jobsen aus den »Verwandelten Weibern« mitgetheilt.[1] Hiller hat an den Arbeiten von Standfuß »eine gewisse Unbehülflichkeit der Modulation, Steifigkeit der Bässe und Armuth an Erfindung« zu rügen, während er auf der andern Seite »eine gewisse Munterkeit, einen im Niedrig-Komischen nicht unglücklichen Ausdruck und hin und wieder einen launischen Einfall« lobend hervorhebt (Vorrede zum »Lustigen Schuster«).

Die Hiller'sche Liedermuse treibt in den »Verwandelten Weibern« ganz reizende Blüthen: die schönste darunter ist entschieden das herzige: »Ohne Lieb' und ohne Wein«. Es war in ganz kurzer Zeit überall eingebürgert und muß als das erste volksthümliche Lied der ganzen Periode gelten. In vielen Liedersammlungen der Zeit kehrt es wieder (»Lieder für Freunde der geselligen Freude«, Leipzig 1788; Reichardt's »Lieder geselliger Freude«, Leipzig 1796; »Mildheimisches Liederbuch« u. s. w.), und noch heute ist es in so manchen Liederheften, namentlich Schulliederbüchern, wie in denen für die Leipziger Volksschulen, vertreten.

Dieses Lied ist ein kleines Meisterstück: zu dem Gedichte, das zu einem heiteren Lebensgenusse auffordert, hat der Künstler eine ebenso einfache als liebliche Melodie gesetzt, deren »süßer Wohllaut« sofort einnimmt und deren Werth mit der weiten Verbreitung und der hohen Lebensdauer genügend erwiesen ist.[2]

Einzelne Lieder aus anderen Singspielen Hiller's sind ehemals auch sehr verbreitet gewesen, während sie heute von niemand mehr gesungen werden. Dies gilt besonders von den beiden »Als ich auf meiner Bleiche« und »Schön sind Rosen und Jasmin« aus der gleichfalls 1770 erschienenen liederreichen »Jagd«. Namentlich mag das erste von beiden, als »Romanze« bezeichnete, sehr verbreitet gewesen sein, es tritt gleichfalls in vielen Liedersammlungen der Zeit auf, und noch an der Wende des Jahrhunderts schreibt der Berliner Tenorist und Liederkomponist Joseph Carl Ambrosch in seinen »Sechs Liedern mit Veränderungen für die

---

[1] S. Musikbeilage 1.
[2] S. Musikbeilage 2.

Singstimme« (Menzel, Zerbst) eine Anzahl Variationen über dieses Lied [1].

In den übrigen Singspielen des Meisters, von denen noch: »Die Liebe auf dem Lande«, bereits 1767, »Der Dorfbalbier« mit dem Nachspiel »Die Muse« 1771, »Der Ärndtekranz« 1772, »Der Krieg« 1773, »Die kleine Ährenleserin« 1778, »Das Grab des Mufti« 1779 genannt sein mögen, ließe sich noch eine reiche Liederernte halten, vor allem findet sich eine große Anzahl Lieder, die nach dem oben erwähnten Typus der »Romanze« gearbeitet ist. »Als ich auf meinem Felde Dort mühsam Ähren las« aus der »kleinen Ährenleserin«, »Ein junges Bauernmädchen kam« aus dem »Ärndtekranz«, »Kunz fand einst einen armen Mann« aus der »Jubelhochzeit« und »Der Graf bot seine Schätze mir« aus der »Jagd« sind alle im Stile jenes »Als ich auf meiner Bleiche« abgefaßt, ja bieten stellenweise direkte Nachahmungen desselben dar.

So versorgte Hiller bis ans Ende der siebziger Jahre in seinen »komischen Opern« die sangeslustigen Kehlen der Deutschen mit überall gern gesungenen Weisen, und ihre zunehmende Verbreitung ließ in ihm den Gedanken aufkommen, daß jetzt der Zeitpunkt erschienen sei, die Deutschen im Gesange zu ermuntern und zu befördern [2], ein Gedanke, der den unermüdlichen Mann in seinen weiteren musikalischen Schöpfungen und nicht zum wenigsten in seinen Liedkompositionen leitete.

Um die Bedeutung der betrachteten Singspielweisen Hiller's für die Entwicklung des deutschen Liedes zu würdigen, muß man seine Melodien mit denen der Berliner Schule vergleichen. Bei der Probe von der Bühne herab sah Hiller deutlicher als die Berliner Komponisten, wie das Lied, das der Menge verständlich werden und ihr gefallen sollte, gestaltet sein mußte. Während jene sich nur über das Ziel und allenfalls über die Punkte, die man zu vermeiden hatte, klar waren, fand Hiller das System, durch welches jenes Ziel mit Sicherheit erreicht werden konnte. Es ruht auf einigen einfachen Kunstgriffen. Seine Lieder sind nicht bloß im Umfange kurz, sondern sie sind auch vorwiegend aus kurzen, leicht haftenden Tonreihen zusammengesetzt, die durch Wiederholung und Sequenz möglichst ausgenützt werden. Es ist dieselbe Methode, die schon hundert Jahre früher Johann Adam Krieger gefunden und durchgeführt hatte. Aber Krieger war vergessen.

Im Gegensatze zu den Berliner Liedermeistern, die das Lied aus

---

[1] S. Musikbeilage 3.

[2] »Sammlung von Arien und Duetten«, Dritte Sammlung, Leipzig, Junius 1778.

dem theatralischen Zusammenhange gelöst wissen wollten, stellte es Hiller wieder direkt auf die Bühne. Das war ein großer Vortheil; denn hier mußte es, bedingt durch den Fluß der Handlung, bestimmten konkreten Gestalten in den Mund gelegt, die knappe, präzise Form, einen scharf abgegrenzten, exakten Ausdruck annehmen und Charakter zeigen. Sodann war ihm von der Bühne herab eine ungleich schnellere Verbreitung gesichert als dem Liede, das in einer Sammlung oft kümmerlich sein Leben fristete.

Die Möglichkeit einer weiten Verbreitung bis in die untersten Kreise des Volkes war ja auch schon dadurch mit gegeben, daß diese Singspiele, als Dichtungen betrachtet, allen leicht verständliche Vorgänge behandelten und vom Komponisten ursprünglich für bescheidene Sangeskräfte bestimmt waren.

So war denn auch der Erfolg der Hiller'schen Singspiellieder beispiellos: sie ertönten in allen deutschen Gauen, wohin sie meist durch die umherziehenden Schauspielergesellschaften verpflanzt wurden. »Mit dem Hiller'schen Singspielliede fing jeder zu singen an, dem Gesang gegeben war.«

2. Die Singspiellieder der Nachfolger Hiller's.

Der Erfolg der Hiller'schen Singspiele veranlaßte gar bald eine ganze Reihe deutscher Tonsetzer zu ähnlichen Arbeiten.

Daneben erblickte in den siebziger Jahren auch eine große Anzahl von Liedern das Licht der Welt, die ihren Weg nicht über die Bühne nahmen, sondern nach alter Manier in Sammlungen erschienen. Sie befanden sich theils noch im alten Fahrwasser, theils zeigten sie sich durch das Vorgehen Hiller's beeinflußt.

Unter denen, die als Nachahmer Hiller's das Singspiel und mit ihm das Lied pflegten, ist zunächst Christian Gottlob Neefe (1748—1798) aus Chemnitz, ein Schüler Hiller's und später der Lehrer Beethoven's, zu nennen. Als Student der Rechte betheiligte er sich schon mit einigen Gesängen an der Komposition von Hiller's »Dorfbalbier« (»Nicht anders, was ich sage«). In seinen eigenen Singspielen: »Amors Guckkasten« 1772, »Die Apotheke« 1772, »Die Einsprüche« 1773 und »Der neue Gutsherr« 1783, hat er Lieder geschaffen, welche die Hiller'schen Vorbilder erreichen, ja — im Liede des Paul: »Geh, Grete, geh mit deiner Stadt« aus letztgenannter Operette schreitet er insofern über sein Vorbild hinaus, als er der vierten Strophe eine theilweise veränderte Melodie unterlegt und somit den bisher innegehabten Boden des rein strophischen Liedes verläßt.

In den Thüringer Landen blühte das Singspiel unter Georg Benda († 1795), dem bedeutendsten in diesem Fache neben Hiller. Von seinen komischen Operetten sind besonders zu nennen: »Der Dorfjahrmarkt« 1776 mit dem von Hiller komponirten Liede am Ende des ersten Aktes: »Auf ewig, o Kriegsgott, ergeb ich mich dir«, weiter »Walder« 1777 mit dem mehrfach in Musik gesetzten: »Selbst die glücklichste der Ehen, Mädchen, hat ihr Ungemach« und endlich: »Der Holzhauer oder die drey Wünsche« 1778 mit mehreren Liedern.

In Offenbach a./M. veröffentlichte Johann André (1741—1799) eine »komische Oper« in einem Aufzuge: »Der Töpfer«, die durch das »Vaudeville«: »Bis jetzo war ich frei von Schulden« bemerkenswerth erscheint. Es ist eine direkte Anlehnung an französische Vorbilder. 1775 komponirte André die Lieder zu Goethe's »Erwin und Elmire«; Dichter und Komponist waren einander vor des ersteren Übersiedelung nach Weimar näher getreten. Unter den Liedern dieses Singspieles ist das herzige: »Ein Veilchen auf der Wiese stand« dichterisch am bedeutendsten, die Komposition André's ist entschieden verfehlt.[1]

Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), ein vielseitiges musikalisches Talent, hatte schon 1773 begonnen, Singspiele im Hiller-

[1] Dieses Goethe'sche Veilchen hat einen vollen musikalischen Strauß hervorgebracht. Freiherr von Seckendorf, ein Musikdilettant, der bekannte Genosse Goethe's am Weimarer Hofe, löst in seinen »Volks- und anderen Liedern mit Begleitung des Fortepiano«, 1. Sammlung (Weimar, Hoffmann, 1779) das »Veilchen« Goethe's aus dem Zusammenhange mit dem Singspiele los und behandelt es als eine »Romanze« mit ausgeführter Klavierbegleitung. Die letzte Strophe, welche das Sterben des Veilchens besingt, erhält dabei eine Melodie in Moll.

Reichardt komponirt das Gedicht zweimal: zuerst in den »Oden und Liedern von Goethe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomson« (Berlin 1780) äußerst leicht und oberflächlich, und sodann im Singspiel »Erwin und Elmire« in jener lieblichen Weise, die so recht den Volkston trifft, und die sich bis heute unter den gern gesungenen Liedern aus jener Zeit erhalten hat. Im ersten Theile der »Blumenlese für Klavierliebhaber« von Boßler (Speier 1782) findet sich eine unbedeutende Komposition zum »Veilchen« von Johann Friedrich Christmann.

Mozart behandelt das Gedicht (8. Juni 1785) nicht in einfacher Liedform, sondern zu einer Scene erweitert.

Ämilius Kunzen und Himmel hingegen kehren wieder zur kleinen Liedform zurück: ersterer thut dies in seinen »Weisen und lyrischen Gesängen« (Flensburg und Leipzig, Korten, 1788), letzterer versucht es in seinen »Sechs Liedern von Goethe mit Begleitung des Pianoforte«, die um die Wende des Jahrhunderts erschienen sein müssen. Bei Kunzen ist die Wiederholung der beiden letzten Zeilen jeder Strophe neu, bei Himmel ist dem Klavieraccompagnement eine Guitarrebegleitung beigegeben, die Melodie leidet an der Trivialität, die vielen seiner Lieder anhaftet.

schen Sinne zu schreiben. Beweise dafür sind seine beiden, in Riga bei Hartknoch erschienenen Operetten: »Hänschen und Gretchen« und »Amors Guckkasten«, in denen sich Lieder ganz nach Hillerscher Manier finden (vergl. Lied des Gretchen: »Es war einmal ein Vögelchen«).

Später schenkte er dieser Gattung wieder Beachtung, als Goethe seine Singspiele schrieb. »Erwin und Elmire« mit seinem »Veilchen« lockte auch ihn zur Komposition, ebenso »Jery und Bätely«, das durch eine Anzahl prächtiger Lieder ausgezeichnet ist. Gleich der instrumentale Eingang führt in die Sphäre des Liedes ein:



Zwar ist dieses »Wenn ich ein Vöglein wär«, das später in »Liebe und Treue« als »Schweizervolkslied« in *F*dur wiederkehrt, nicht ein Kind Reichardt'scher Muse, dafür aber lassen Weisen, wie: »Singe, Vöglein, singe«, »Ein Mädchen und ein Gläschen Wein«, »Es war ein fauler Schäfer«, »Es rauschet das Wasser und bleibet nicht stehn« uns die Art der Reichardt'schen Singspielliedkomposition vollkommen deutlich erkennen.

Schon der erste Blick auf das letzte der genannten Lieder[1] zeigt das von Hiller geschaffene Fundament, auf dem sich aber Reichardt viel freier bewegt. Eine ausgeführte Begleitung, in welcher die Oboe die Liedmelodie andeutet, eine fließende, sangbare Melodie, die sich bei Wiederholung der ersten Periode bereits eine kleine Variirung erlaubt und die in der Mitte in die Unterdominante ausweicht, sind fast durchweg Züge, welche die Hiller'sche Weise nicht kennt.

»Die Geisterinsel«, ein Singspiel in 3 Akten, Text von Gotter, zeigt Reichardt auf dem Boden des durchkomponirten Liedes, indem er in der fünfstrophischen »Romanze«: »Sanft und stille, gleich der Sonne« der dritten Strophe eine wesentlich andere Melodie als den übrigen verleiht. Auch führt er Vor- und Nachspiele von Hörnern ein, die bald Nachahmung finden.

[1] S. Musikbeilage 4.

Reichardt scheint von der Berechtigung des kleinen Liedes auf der Bühne so überzeugt gewesen zu sein, daß er in »Liebe und Treue« ein Werk schuf, in dem die vorkommenden Gesangstücke nur aus liedmäßigen Sätzen bestanden und dem er daher den Namen »Liederspiel« beilegte. Unter den Liedern Reichardt's sind die 1794, bez. 1781 erschienenen: »Sah ein Knab' ein Röslein stehn« und »Im Felde schleich ich still und wild« von Goethe sicher die bedeutendsten. Das erste in seiner Schmucklosigkeit ist wohl noch heute eins der bekanntesten des Meisters und hat später zweifelsohne Franz Schubert zu seinem »Haidenröslein« Modell gesessen.

Allmählich machte sich im Singspielliede eine merkliche Verflachung geltend. So huldigt schon Friedrich Heinrich Himmel (1765—1814) jener absichtslosen Lust am Gesange, die nur ihr Augenmerk einer drastischen, sehr häufig trivialen Melodie zuwendet, ohne sich weiter um den Text zu kümmern, und die auf diese Art zum Bänkelsange herabsinkt. Sein einst viel aufgeführtes Singspiel: »Fanchon, das Leyermädchen« bietet die Beweise hierfür, von denen ich nur einige andeuten will:



Auch im Süden Deutschlands, wo Wien der Vorort des von Hiller begründeten Singspiels geworden war, ist bald eine solche Veräußerlichung in den Liedern bemerkbar. Das tüchtige Talent Wenzel Müller's beschenkte die sangeslustige Donaustadt mit einer großen Anzahl von Liedern in seinen Singspielen: »Die Zauberzither«

1793, »Das neue Sonntagskind« 1794, »Die Schwestern von Prag« 1794, »Das Sonnenfest der Braminen«, »Aline«, »Die Teufelsmühle«, »Der Alpenkönig und der Menschenfeind«. Die leicht hingeworfenen, heiteren Weisen aus diesen Werken waren damals in Vieler Munde. Zu einer der geläufigsten: »Ich bin der Schneider Kakadu« aus den »Schwestern von Prag« schrieb kein geringerer als Beethoven eine Anzahl Variationen.

Viele von diesen Liedern werden heute noch gesungen, so: »Wer niemals einen Rausch gehabt« (Das neue Sonntagskind), »Was ist des Lebens höchste Lust« (Schwestern von Prag), »Kommt ein Vogel geflogen« (Aline), »So leb' denn wohl, du stilles Haus« (Alpenkönig und Menschenfeind). Von den meisten aber der Müller'schen Singspiellieder muß die bei Betrachtung der Himmelschen Fanchonweisen aufgestellte Behauptung gelten: sie gehören in das Gebiet des Bänkelsanges. Dasselbe gilt auch von einigen Liedern aus Ferdinand Kauer's einst vielgerühmtem »Donauweibchen« und von zahlreichen Weisen der kleineren Wiener Singspielkomponisten.

Mozart's allumfassender Genius versuchte sich auch im Singspiele. Die »Zauberflöte« (1791) gehört dieser Richtung direkt an, und die Weisen aus derselben, wie »Der Vogelfänger bin ich ja«, »Ein Mädchen oder Weibchen«, in denen sich Mozart'scher Genius und der leichte Wiener Ton die Hand reichen, gehören zu den bedeutendsten Typen des Wiener Singspielliedes.

Auch andere Opern des Meisters (»Idomeneo« — »Die Entführung aus dem Serail« — »Titus«) enthalten vielfach schlichte Weisen, die durch den bestrickenden Liebreiz ihrer Melodik heute noch, häufig mit neu untergelegtem Texte, im Schul- und Volksgesange eine bevorzugte Stellung einnehmen. Es braucht hierbei nur an »In deinem Arm zu weilen« aus »Titus« in moderner Fassung als: »Aus ihrem Schlaf erwachet« und an das allbekannte Hölty'sche: »Üb' immer Treu' und Redlichkeit« erinnert zu werden, welches dem Liedchen aus der Zauberflöte: »Ein Mädchen oder Weibchen« seine Melodie verdankt. So öffnet Mozart dem kleinen Liede die Pforten der Oper, ein Beginnen, dem im Norden Deutschlands Carl Maria von Weber nachfolgt. Seit der »Zauberflöte« und dem »Freischütz«, die beide direkt aus dem deutschen Singspiele erwachsen sind, hat das kleine Lied in der deutschen Oper festen Fuß gefaßt. Alle Gattungen der Oper, von der großen herab bis auf den musikalischen Schwank mit seinen Couplets haben es gepflegt und pflegen es noch; ja, manche Oper hat nur durch ihre Lieder sich als lebensfähig erwiesen. Selbst Richard Wagner, der

in seiner gesangformenzersetzenden Tendenz die Berechtigung der seit Jahrhunderten auf der Bühne heimischen Arie bestreitet, läßt in der Oper nicht völlig ab vom Liede.

So ist das Lied, das vor nunmehr reichlich hundert Jahren hauptsächlich infolge ziemlich äußerlicher Umstände auf dem Theater erschien, stetig erobernd vorgedrungen. Für die in diesem Aufsatze in Rede stehende Periode bedeutet das Singspiellied vor allem ein lebenweckendes Element, indem es anregend auch auf die der Bühne fernstehende Liedkomposition wirkt.

II.

Die selbständige Liedkomposition.

1. Das Hiller'sche Prinzip.

Nicht sogleich läßt sich eine tiefere Wirkung der überall gesungenen Hiller'schen Singspielweise auf das abseits der Bühne sich entwickelnde Lied nachweisen. Eine größere Anzahl von Komponisten ahmte zwar die Gattung des Singspiels nach, wie bereits gezeigt ist, machte aber keinen Gebrauch davon, die Hiller'sche Manier auf ihre übrige Liedkomposition zu übertragen.

Andere Liedermeister wandelten getreulich in den alten Bahnen weiter, so Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), der in seinen »Oden mit Melodien« (Danzig, Flörcke 1773), den »Liedern mit Melodien« (Zweite Auflage, Berlin, Wever 1774), als auch in den »Gesängen am Klavier« (Berlin und Leipzig, Decker 1780) steif einherschreitende Melodien und kontrapunktisch imitirende Bässe sich nicht abgewöhnen kann.[1]

Bernhard Theodor Breitkopf mit seinen »Neuen Liedern in Melodien gesetzt« (1770), Johann Philipp Breidenstein mit »Herrn Gleim's neuen Liedern, auf das Klavier gesetzt« u. s. w. (Leipzig 1770), die in Zürich erschienenen »Gleim's Lieder für den Landmann« (1773), »Auserlesene moralische Lieder von den neuesten und besten Dichtern«, »G. W. Burmann's kleine Lieder für kleine Mädchen und Knaben, in Musik gesetzt von J. G. H.« (1774), Forkel mit »Gleim's neuen Liedern mit Melodien« (Göttingen 1773), Wolf in seinen »Wiegenliederchen für deutsche Ammen« (Riga 1775), die »Lieder eines Mägdchens beim Singen und Klaviere« (Münster 1774), Johann Friedrich Reichardt mit den Liedern in den »Vermischten

---

[1] S. Musikbeilage 5.

Musikalien« (Riga, Hartknoch 1773) und den »Gesängen fürs schöne Geschlecht« (Berlin, Birnstiel 1775), G. H. Wittrock in den »Liedern mit Melodien« (Göttingen, 1777), des Kgl. Preußischen Kammerkanzlisten Joh. Mattheus König »Lieder mit Melodien« und noch einer ganzen Anzahl Liederkomponisten Werke, die sich damals einer gewissen Beliebtheit erfreuten, wandeln völlig in alten ausgetretenen Bahnen und lassen noch keinen Einfluß der gleichzeitigen unmittelbaren, frischen und wahrhaft liedmäßigen Melodien Hiller's verspüren.

Was vollends erst geringere musikalische Geister und Dilettanten um diese Zeit im Liede zu Tage förderten, bedarf hiernach keiner weiteren Erwähnung.

Hiller hält nach dem großen Erfolge seiner Singspiellieder nunmehr die Zeit für gekommen, die unter den Deutschen erwachte Lust und Liebe zum Gesange zu benutzen und die deutschen Kehlen im Gesangstudium »ermuntern und befördern zu helfen«. Er sagt im Vorbericht der »Ersten Sammlung der vorzüglichsten noch ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters von verschiedenen Komponisten« (Leipzig, Junius 1777):

»Wenn man die Menge der Liedersammlungen, komischen Opern und Kantaten in Erwägung zieht, welche bisher zum Vorschein gekommen; so scheinen wir jetzt den Zeitpunkt zu haben, wo die deutschen Kehlen Lust bekommen, mit den Italienern zu wetteifern und sich das Gesangsstudium mehr angelegen sein zu lassen, als sie sonst thaten. Ich habe seit einigen Jahren das Meinige dazu beigetragen und allenfalls mit so vielem Beifalle, daß ich leicht in Versuchung hätte gerathen können, jedes Jahr mit halben Dutzenden komischer Opern und Liedersammlungen aufzutreten.«

Hiller will demnach im deutschen Volke die Gesangskunst befördern, diesem seinen Streben müssen auch seine ferneren Liedkompositionen fast ausschließlich dienen. Er ist der Ansicht, daß der Anfang einer künstlerischen Gesangsbildung in die frühe Jugend verlegt werden müsse, und so schreibt er seine ferneren Lieder meist für Kinder: in ihnen will er die Lust und Liebe zum Gesange wecken, sie will er auf den kunstvollen Gesang vorbereiten. Nicht zum mindesten mögen den Meister in seiner Absicht, für Kinder Lieder zu schreiben, auch die pädagogischen Bestrebungen bestärkt haben, die, durch Rousseau's »Emil« hervorgerufen, gerade in jener Zeit in dem Wirken der Philanthropen ihren Ausdruck fanden.

So verräth die Hiller'sche Lyrik eine ausgesprochen lehrhafte Tendenz, ihr Prinzip ist ein einseitig musikalisches: das kleine Lied dient als Mittel zur Gesangsbildung. Von diesem

Standpunkte aus erscheinen auch die oft verpönten, für ein Kinderlied unpassenden Forderungen, den Kleinen die Erlernung verschiedener Melismen und des »unkindlichen Trillers« aufzubürden, in einem viel milderen Lichte.

Schneider im 3. Bande seines »Musikalischen Liedes«, pag. 220, 221 spricht den Hiller'schen Kinderliedern die Haupteigenschaft eines solchen, die Naivetät, ab. In Bezug auf die einzige Sammlung, die er anführt: »Fünfzig geistliche Lieder für Kinder mit Klaviermäßig eingerichteten Melodien« (Leipzig, Breitkopf & Sohn 1774) ist sein Urtheil berechtigt. Hätte er mehr von den Werken des Meisters gekannt, so würde er den Spruch jedenfalls nicht mit so kategorischer Bestimmtheit gefällt haben.

Schon 1769 hatte Hiller in Leipzig bei Weidmann's Erben in einer vermehrten Auflage (die erste habe ich nicht auffinden können): »Lieder für Kinder« erscheinen lassen. Unter den 71 Liedern von Weiße finden sich noch drei mit der Hiller'schen Komposition im »Mildheimischen Liederbuche« (Ausgabe: Gotha 1799) unter Nr. 24: »Warum, geliebtes Veilchen«, Nr. 41: »Das kleine Fischlein spielet« und Nr. 151: »Der Krieger dürstet nach Ehre«, die in der Zeit jedenfalls viel gesungen worden sind. Von den übrigen erscheinen eine Anzahl ziemlich unpassend für Kinder, so: »Der Tod«: »Es sterben Greise«, während in anderen auch Schneider hätte einen kindlichen Zug auffinden müssen, wie in: »Der Mai« und dem schon erwähnten »Veilchen«, das in Noten beigefügt sein soll.[1]

In den Jahren 1776—1782 erschien Weiße's »Kinderfreund« in 24 Bänden. Hiller benützte die Gelegenheit und setzte eine Anzahl der eingestreuten kleinen Gedichte für Kinder in Musik, die in den verschiedensten Familien Eingang fanden. Im Jahre 1782 verlieh er in seiner »Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreunde, die noch nicht komponirt waren« (Leipzig, Crusius) den bisher melodielosen Gedichten obigen Werkes ein musikalisches Gewand. Auch unter diesen 27 Liedern findet sich so manches gelungene mit einem einfachen, prägnanten Liedcharakter; ich will nur »Adam im Paradiese« genannt haben.

Dem »Kinderfreund« schloß sich 1784 eine Fortsetzung: »Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes« (Leipzig, Crusius) an, die es bis zum Jahre 1792 auf 12 Bände brachte. Auch hier begegnen wir im ersten und letzten Bande je dreimal der kindlichen Liedermuse Hiller's, die in dem »Heisasasa« (Bd. I, S. 224) sich so recht von der munteren, kindlichen Seite zeigt, während sie sich im »Lob

[1] S. Musikbeilage 6.

des Kaffees«: »Du edler Baum der glücklichen Levante« (Bd. XII, S. 276) gänzlich verleugnet.

Daß Hiller mit Vorliebe die Gedichte größerer litterarischer Erzeugnisse der Zeit in Musik setzte und so seinen Liedern einen weiten Bekanntenkreis zu erwerben suchte, dafür will ich hier der Vollständigkeit wegen die »Lieder und Arien aus Sophiens Reise« (Roman von Hermes), Leipzig bei Joh. Frd. Junius 1779 erwähnen, obwohl sie als kunstvoll ausgeführte Gesänge bei Betrachtung des kleinen Liedes keine Berücksichtigung zu gewärtigen haben.

Es weht also aus den Kinderliedern Hiller's ein musikalisch lehrhafter Geist, der durch die trockenen, moralisirenden Texte nur noch verstärkt wird. Nicht der Gedanke, der naiven kindlichen Freude musikalisch Ausdruck zu verleihen, diktirt ihm in den weitaus meisten Fällen seine Melodien in die Feder, sondern die Absicht, durch diese Lieder den kindlichen Sänger allmählich in den Kunstgesang hinüberzuleiten. Nur daraus erklären sich alle die Figuren, Triller, Mordenten, Pralltriller u. s. w., daraus ist auch die verschiedentlich bemerkbare Schablonenhaftigkeit seiner Melodien (s. z. B.: »Die Seifenblase« in »Lieder für Kinder« 1769, S. 24) abzuleiten.

Nur so kann es verstanden werden, wenn er im Vorberichte der vorhin bereits citirten Ariensammlung im Hinweis auf seine Lieder sagt: »Ich sehe das als die erste Stufe des Gesanges unter den Deutschen an. Länger auf dieser Stufe stehen zu bleiben, würde ein für das Wachsthum der Kunst nachtheiliger Stillstand gewesen sein«, und aus diesem Grunde von dem vorbereitenden Liede aus auf Einführung »höherer Kunstgattungen«, wie Arien, drängt. Er sammelt denn auch mit Eifer »bisher noch ungedruckte Arien und Duetten« und schreibt »Anweisungen zum musikalisch-richtigen« (Leipzig, Junius 1774) und »musikalisch-zierlichen Gesange« (ebend. 1780). Was Hiller sonst noch an Liedern geschrieben hat (»Lieder mit Melodien«, Leipzig, Junius 1772, »Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke«, Leipzig, Breitkopf und Sohn 1774), trägt zwar nicht die ausgesprochen lehrhafte Tendenz seiner Kinderlieder, hält sich aber in Dichtung und Musik meist im Rahmen des Alten. Was er hier in Bezug auf Bildung der Melodie, auf gute Deklamation und auf die Formen der Begleitung leistet, findet sich schon in den Liedern der Berliner Schule (»Lieder der Deutschen mit Melodien«, Berlin, Winter 1767 und 1768), hie und da will Lindner (»Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert«, S. 90) etwas mehr Empfindung entdeckt haben.

Merkwürdig bleibt es, daß Hiller bei seiner reichen Lied-

produktion dem in den siebziger Jahren erstehenden deutschen Liederfrühlinge so wenig Beachtung schenkt, zumal er in seinen »Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend« (Jahrgang 1768, S. 59) bitter beklagt, daß es in Deutschland noch an guten lyrischen Dichtern mangele.

Erst 1790 tritt er mit der Komposition von 16 heiteren Gedichten der Hainbündler, unter welchen Claudius am häufigsten vertreten ist, an die Öffentlichkeit. Das Werk: »Letztes Opfer in einigen Liedermelodien, der komischen Muse und seinem verehrungswürdigen Schulfreunde, dem Herrn Stadthauptmann Geißler in Görlitz dargebracht von J. A. Hiller« (Leipzig, Dyk) bringt Kompositionen zu: »David und Goliath«, »Urians Reise um die Welt«, »Der Mann im Lehnstuhl«, »Der Winter ist ein harter Mann«, »Pasteten hin, Pasteten her«, »Das Rheinweinlied« (sämmtlich Dichtungen von Claudius), die nirgends festen Fuß faßten, da die Gedichte schon früher von andern Liedermeistern viel nachdrücklicher in Musik gesetzt waren. Es will beim Durchblättern dieser Sammlung scheinen, als ob der alternde Meister dem neuen Geiste der Dichtung nicht gewachsen gewesen wäre.

Von zwei Seiten will Hiller als Liederkomponist betrachtet sein: einmal ist er der heitere Liedersänger, der von der Bühne herab seine leichten, frischen, volksmäßigen Weisen ins Herz des deutschen Volkes hineinsingt, sodann ist er der beinahe pedantische Gesangslehrer, der für die Zwecke der Gesangsbildung eine große Anzahl Lieder, namentlich für die Kinderwelt, schafft. Wenn man im Liede eine Verschwisterung von Poesie und Musik erblickt, so hebt das selbständige Lied Hiller's einseitig die musikalische Seite heraus. Die Gründe hierfür liegen nicht allein in dem Mangel einer echten deutschen Lyrik, sondern vor allem auch in der scharf betonten Tendenz des Meisters, die Deutschen im Gesange zu bilden. Hiller's Singspiellieder haben viel direkte Nachahmung erfahren, haben auch die übrige Liedkomposition entschieden angeregt; in seinen musikalisch lehrhaften Weisen hat er nur wenigen als Vorbild gedient, da der eben erwachende lyrische Frühling bald ein neues Prinzip in den Vordergrund stellt.

Zu den wenigen, die ihn in der zweiten Art seiner Liedkomposition nachahmen, sind die beiden Tonsetzer zu zählen, welche gemeinsam mit ihm die Gedichte in dem früher genannten »Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes« in Musik setzten: Daniel Gottlob Türk (1756—1813), der nur im zweiten Bande des Werkes zwei Liedchen: »Nicht zu reich und nicht zu arm« und »Ein goldnes

Sternchen mit Saphir« veröffentlichte, und Georg Carl Claudius, von dem der »Briefwechsel« 24 Lieder nach Hiller'scher Manier aufweist. In diesen Weisen operirt er mit allerhand Melismen, nachdem er bereits 1780 in der Vorrede zu seinen »Liedern für Kinder mit neuen sehr leichten Melodien« die Hiller'sche Art als für Kinder zu schwer und künstlich verworfen hatte und das Versprechen gab, leichtere Lieder zu liefern. Aus dieser Sammlung ist das traute: »Komm, stiller Abend, nieder« durch Vermittlung des »Mildheimischen Liederbuches« (s. daselbst Nr. 63) noch auf unsere Tage gekommen.[1]

2. Das Schulz'sche Prinzip.

a) J. A. P. Schulz im volksthümlichen Liede.

War in dem Hiller'schen Singspielliede das System festgestellt, nach dem ein einfaches volksthümliches Lied komponirt werden konnte, so handelte es sich nun darum, diese musikalische Liedgestalt aus dem Singspiele herüberzunehmen und auf selbständige Gedichte anzuwenden. Es handelte sich hierbei auch um die bei den Berlinern wohl aufgeworfene aber nicht gelöste Frage: welche Gedichte eignen sich zur musikalischen Komposition, welche nicht? Der Mann, der an diese Aufgaben die Hand anlegte, war Johann Abraham Peter Schulz.

Wo findet er zur Komposition geeignete Gedichte?

»Die gesammte deutsche Dichtung ist bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine äußerst wirre und, wie wir leider hinzufügen, äußerst rohe und dürftige Nachahmung der verschiedenartigsten, aus allen möglichen Litteraturen bunt zuströmenden Eindrücke. Lebensfrage der Dichtung war die Vermittlung und Versöhnung jenes schroffen und unnatürlichen Gegensatzes, welcher sich seit dem Verfall der Reformation zwischen den Forderungen der gelehrten Kunstdichtung d. h. der Renaissance und zwischen dem unmittelbaren Volksbedürfniß, das in Kunst und Dichtung sein eigenstes heimisches Denken und Empfinden suchte, herausgestellt hatte« (Hettner, »Geschichte der deutschen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert« II, 28).

Diesem »Volksbedürfniß« kam zuerst Herder mit Nachdruck entgegen.

In den 1773 erschienenen Blättern »Von deutscher Art und Kunst« betonte er den Werth der volksthümlichen Gesänge und empfahl, Sammlungen deutscher Volkslieder anzulegen. Einige Jahre

[1] S. Musikbeilage 7.

darauf (1778) folgte dieser Aufforderung von seiner Seite auch die Ausführung, indem er in den »Volksliedern« dem deutschen Volke einen unvergleichlichen Schatz populärer Gesänge der verschiedensten Nationen überreichte. Unterdessen waren die Dichter des 1772 gegründeten Hainbundes thätig gewesen, eine volksthümliche Lyrik zu schaffen, die sich wunderbar zum Gesange eignete. Sie schlossen sich an Klopstock an, der der deutschen Dichtkunst zuerst wieder die Welt des Gefühls zugänglich machte, vermieden aber sein Pathos und nahmen Herder'sche Ideen von Volksthümlichkeit auf. Den Hainbündlern mit ihren schlichten, anschaulichen Liedern folgte bald darauf Goethe mit einer Lyrik, in der er die freie, klare, dichterische Anschauung mit einer dämmrigen, traumartigen Stimmung verband.

Sowohl die Lyrik der Hainbündler als auch die Goethe's bieten der Komposition des einfachen, des volksthümlichen Liedes überreichen Stoff, und wie in der poetischen, so lassen sich auch in der musikalischen Lyrik zwei Phasen unterscheiden, die hauptsächlich an die Namen von Schulz und Reichardt geknüpft sind.

Schulz konnte also von »guten Liedertexten« reden, während wir Hiller noch klagen hörten, daß es in Deutschland an guten lyrischen Dichtern mangele. Er sah seine Aufgabe darin, die Lyrik des Hainbundes in die musikalische Form des einfachen Liedes zu kleiden. Das that er in den »Liedern im Volkston«, die alle seine übrigen Werke, wie die Opern »Aline, Königin von Golkonda«, »Clarisse«, »Athalia« und die Sammlungen geistlicher Lieder: »Johann Peter Uzen's lyrische Gedichte religiösen Inhalts« (1784) und »Religiöse Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern mit Melodien zum Singen bei dem Klaviere« (1786) an Berühmtheit weit übertroffen haben. Sie wurden 1782 bei George Jakob Decker in Berlin herausgegeben und enthielten 48 Gesänge, deren Texte meist von den Hainbündlern stammten. Reißmann hat in seiner »Geschichte des deutschen Liedes«, S. 150 die komponirten Gedichte aufgezählt, weshalb ich in diesem Punkte auf ihn verweisen will.

Schon 1785 machte sich in Folge der guten Aufnahme, welche die Lieder überall gefunden hatten, eine zweite verbesserte Auflage nöthig, die nur 40 Gesänge enthielt und zugleich einen zweiten Theil mit 43 Liedern aufwies. 1790 endlich ließ Schulz noch einen dritten Theil, 50 Gesänge enthaltend, erscheinen. In dem zweiten Theil hat eine schon 1779 erschienene Sammlung des Komponisten: »Gesänge am Klavier« zum Theil Aufnahme gefunden.

Die Ausgabe von 1785 enthält jenen berühmten, oft citirten

Vorbericht, in welchem der Komponist sowohl die Absicht kundgiebt, »gute Liedertexte zu verbreiten«, als auch die Eigenschaften des volksmäßigen Liedes zu ergründen sucht.

Die wichtigste Stelle möge auch hier citirt sein:

»In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nämlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können. Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unsern besten Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplicität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darinzubringen gesucht, weil ich aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln, dieses erweckt in allen Künsten Überdruß; jener hingegen hat in der Theorie des Volksliedes als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell faßlich zu machen, Ort und Stelle und wird von dem Komponisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht. Denn nur durch eine frappante Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Tone des Liedes, durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt noch unter ihn sinkt, die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Deklamation und dem Metro der Worte anschmiegt, die außerdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem allen Stimmen angemessenen Umfang und in den allerleichtesten Modulationen fortfließt und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Theile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Ründung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist, erhält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort: den Volkston, wodurch es sich dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend einprägt.

Und das ist doch der Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzigen rechtmäßigen Vorsatz bei dieser Kompositionsgattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will. Nicht seine Melodien sondern durch sie sollen bloß die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtniß und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein

schätzbarer Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden.

Er wird daher alle unnütze Ziererei sowohl in der Melodie als in der Begleitung, allen Ritornellen- und Zwischenspielkram, wodurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf Nebendinge, von den Worten auf den Musikus gezogen wird und die nur selten von Bedeutung sein können, als dem Liede schädliche Überflüssigkeiten verwerfen, die seinem guten Vorsatz gerade entgegenwirken. Doch machen Theatergesänge hiervon mit Recht eine Ausnahme, weil die Aufmerksamkeit des Zuhörers während den Ritornellen mit der Situation des Sängers beschäftigt ist und dadurch von demselben nicht abgezogen wird.«

Mit so scharf betonter Tendenz, volksmäßig zu schreiben, war noch kein Liedersänger aufgetreten.

Insbesondere stellt Schulz zum ersten Male seit den Zeiten Albert's wieder mit allem Nachdruck den Liedertext in den Vordergrund, die Musik ist ihm nur Mittel zum Zwecke. Seine Vorgänger hatten auf den allgemeinen Werth des Textes und seine musikalische Brauchbarkeit durchschnittlich weniger Gewicht gelegt. Beispiele hierfür bieten die moralischen Texte der Gräfe'schen Sammlung und die oft lasciven Hagedorn's und der Berliner Schule.

Aus den Dichtungen des Göttinger Hainbundes wählte Schulz aus, was nach seiner Meinung dem allgemeinen Empfinden des Volkes am besten entsprach: Liedchen von Liebesglück und Liebesschmerz, von der Freude an der Natur, von frohem Lebensgenuß u. s. w., alles möglichst allgemeinverständlich.

Aus der Absicht des Komponisten erklärt sich sofort die Art seiner Liedkomposition: einmal mußte ihm die Form des Gedichtes zugleich Form für die musikalische Bearbeitung sein, diese mußte einem enganschließenden, die Gestalt des Körpers deutlich bezeichnenden Gewande gleichen; sodann mußte die Melodie in den Bahnen des Einfachen verharren, mußte immer eine zurückhaltende Stellung einnehmen, um nicht durch irgend etwas Eigenartiges die Aufmerksamkeit vom Texte wegzulenken, und endlich mußte leichte Faßlichkeit der Komposition Hauptbedingung sein, wenn dieselbe den Weg in die Allgemeinheit finden sollte.

Eine solch' einfache Weise von Schulz sei näher betrachtet. Die »Lieder im Volkston« (I. Theil, 2. Auflage, 1785) enthalten auf S. 3 ein »Lied« von Jacobi.[1]

Das Gedicht besingt in acht kurzen, zu einer Strophe gefügten

[1] S. Musikbeilage 8.

Verszeilen die singenden und hüpfenden Vöglein als Typen eines freien und sorgenlosen Lebens. Schulz beachtet bei der musikalischen Bearbeitung streng den Bau des Gedichts: jede Verszeile ist musikalisch scharf markirt, ihr Ende stets durch eine längere Note oder Pause ausgezeichnet; je zwei Zeilen werden musikalisch zu einer Periode vereint, deren er drei erhält, indem er für die dritte und vierte Verszeile das Mittel der Wiederholung anwendet. Der Gang der Harmonie ist dabei der gebräuchliche, von der Grundtonart ausgehende, über die Tonart der Quinte schreitende, zur ersteren zurückkehrende, was schon die äußerst spärliche Baßbegleitung erkennen läßt, die einfach den »Murki-Bässen« früherer Lieder (s. Sperontes: »Singende Muse an der Pleiße«) nachgeahmt ist. Die Melodie, durch eine Terzenbegleitung harmonisch unterstützt, befleißigt sich einer sinngemäßen Deklamation, bewegt sich in den einfachsten, leicht singbaren Intervallen, wobei auch die aus der Deklamation sich ergebende Wortmelodie Berücksichtigung findet, und ahmt neben dem singenden das hüpfende Vöglein in der immerwiederkehrenden Sechzehntelfigur nach. Wo ist nun an diesem Stücke der »Schein des Bekannten« zu finden, in dem Schulz das Geheimniß des guten Liedes sah? Er zeigt sich im Aufbau. Das ganze Lied ist aus dem einen Motive entwickelt, das die ersten zwei Takte bringen. Wer diese gefaßt hat, dem ist alles Folgende »bekannt«. Wir sehen also bei Schulz dasselbe System der musikalischen Entwicklung wie bei Johann Adam Hiller und wie früher bei Johann Adam Krieger.

In ähnlicher Weise tritt Schulz an alle seine Sujets heran. Über den engen durch die Beschaffenheit des Gedichtes bedingten Rahmen kommt er fast nie hinaus, die einzige Erweiterung, die er sich gestattet, besteht in einer Wiederholung der letzten Verszeilen, wie dies das noch heute gesungene Lied »Des Jahres letzte Stunde« zeigt. Dem gebräuchlichen Harmonisationsgange weicht er aus im »Mailied eines Mädchens«, worin er mehrere, aber nahe verwandte Tonarten durchschreitet, ehe er wieder in die Grundtonart zurückkehrt, und in »An die Natur«, sowie in »Abendbesuch«, Lieder, in denen er die angenommene Tonart gar nicht verläßt.

Änderungen im Takte einer Melodie finden sich vor in »Sagt, wo sind die Veilchen hin?« von Jacobi. Die erregten Worte: »Jüngling, ach, der Lenz entflieht!« sind im $^6/_8$-Takte zu singen; während der übrige Theil des Liedes $^2/_4$-Vorzeichnung aufweist. Melodisch sucht Schulz diese Erregtheit darzustellen durch entferntere Intervallensprünge, während er beim Ausdruck der sanfteren

Empfindungen in einfachen Weisen mit höchst bequemer Tonfolge fortschreitet.

In die kleinen Formen der Berliner-Hiller'schen Liedschule weiß Schulz den vollen Zauber einer Melodik zu legen, welche so sehr an die edle, keusche Einfalt des wahren alten Volksliedes gemahnt, daß eine Unterscheidung oft nur schwer möglich ist. Mit Hilfe der einfachsten, geläufigsten Handgriffe der Komposition weiß er den Charakter des Zarten, des Innigen, des Lieblichen, des Kraftvollen in der für seine Zeit vollendetsten Weise darzustellen. Der Reiz Schulzscher volksthümlicher Melodik läßt sich nicht in Worten wiedergeben, er will gefühlt sein.

Das Lied, welches möglichst allgemeine Empfindungen athmet oder einfache Vorgänge im Leben besingt, gelingt Schulz' musikalischer Darstellung immer am besten. Für die höchste Freude und das höchste Glück, welche »Menschenbrust durchbeben«, für den tiefen Schmerz, der die Seele durchwühlt, für die Begeisterung, die das Herz höher schlagen läßt, fehlen seiner Muse die Schwingen. Er will den Jubel eines liebebeglückten Herzens austönen, wie es Bürger's Molly-Lieder erfordern: es geht über seine Kraft; er versucht in Hölty's »Elegie auf den Tod eines Landmädchens« durch Töne den Schmerz zu schildern, den der Tod eines geliebten Wesens verursacht: nur die Begleitung, eine Illustration zu den Anfangsworten des Gedichtes: »Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute«, versetzt einigermaßen in eine Kirchhofstimmung.

Er will bei Betrachtung des gestirnten Himmels begeistert die Größe und Erhabenheit des Weltalls und seines Schöpfers besingen und verliert dabei den Boden des Liedes unter den Füßen; denn seine »Sternbetrachtungen« (Dichtung von Köpken, s. »Religiöse Oden und Lieder«, S. 24) gehören mit ihrem feierlich langsamen Tempo im $^{11}/_{4}$-Takt zu dem Absurdesten, was die Liedlitteratur überhaupt aufzuweisen hat.

Der Begleitung der Lieder widmet Schulz bei seiner hauptsächlichen Rücksichtnahme auf die Melodie nur geringe Beachtung. Vor- und Zwischenspiele, wie sie bei der betrachteten Gattung der Singspiellieder noch häufig zu finden waren, verwirft er für seine »Lieder im Volkston« und verweist sie auf das Theater. Ihm dient die Begleitung fast ausschließlich dazu, der Sangesweise einen spärlichen harmonischen Untergrund zu verleihen; nur ganz selten bedenkt der Komponist, daß auch die Begleitung zur Gewinnung des musikalischen Ausdruckes mehr herangezogen werden könne. Im dritten Theile der »Lieder im Volkston« gelangt dieser Gedanke mehrfach zur Ausführung.

Schulz sucht in dem »Drescherlied« von Voß den Dreschertakt durch eine Achtelbegleitung im strengen *staccato* zu versinnbildlichen; in dem »Spinnerlied« von Bürger: »Hurre, hurre, hurre!« und in Voß': »Die Spinnerin« (»Ich armes Mädchen«) ahmt er durch Sechzehntel- resp. Zweiunddreißigstelfiguren das schnurrende Spinnrad nach, allerdings auf Kosten der Melodien, die durch diese Experimente ziemlich einförmig werden.[1] Auch die bereits erwähnte »Elegie auf den Tod eines Landmädchens« gehört mit ihrer dumpfen, schrittmäßigen Begleitung unter die die Melodie beeinträchtigenden Versuche, der Klavierbegleitung einen bestimmten Charakter des Ausdrucks zu verleihen.

Hat Schulz in der Hauptsache die Lieder der Hainbunddichter in Musik gesetzt, so mag nicht unerwähnt bleiben, daß er auch dem Sänger des »Messias« in seinen volksthümlichen Liedersammlungen Aufnahme gewährt. Klopstock's: »Ich bin ein deutsches Mädchen« setzte er bereits für seine »Gesänge am Klavier« in Musik. Hier zeigen sich die Spuren eines durchkomponirten Liedes: um Abwechslung zu erzielen, legt der Komponist den geraden Strophen eine andere Melodie unter als den ungeraden. In den »Liedern im Volkston« (II. Theil, S. 12) behandelt er dieselbe Vorlage einfach strophisch, stellt aber der zarteren Melodie, die das »deutsche Mädchen« singt, auf S. 13 eine kernigere des »deutschen Jünglings« gegenüber, wozu Claudius, offenbar im Anschlusse an Klopstock, den Text: »Ich bin ein deutscher Jüngling« geliefert hat. Doch will sich das »deutsche Mädchen« Klopstock's, wie oft es auch in Musik gesetzt worden ist (Gluck: »Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte«, Neefe: »Oden von Klopstock« in 1. Ausgabe 1776, in 2. 1785, Reichardt: »Vermischte Musikalien« 1773), nicht in den Volkston schicken, auch die Komposition des Volksthümlichsten unter den Volksthümlichen muß als verfehlt gelten.

Schulz' Hauptbedeutung ruht also in den volksthümlichen Liedern. Hiller hatte seine meisten und bedeutendsten von der Bühne herab gesungen, es waren ihnen in dieser engen Verbindung mit der dramatischen Kunst doch noch einzelne kleine Züge verblieben, die an das Opernhafte erinnerten (Vor- und Zwischenspiele, kleine Zierraten in der Melodie). Schulz streift der volksmäßigen Weise alles Theatralische ab und wendet die größtmögliche Einfachheit im Liede an. Einfachere Gesänge konnte kein Komponist erzeugen. So bildet er in der Reaktion gegen die italienische Gesangsmanier das äußerste Extrem. Mit jener Simplicität, in die er etwas von

[1] S. Musikbeilage 9.

deutschem Geiste zu legen weiß, trifft er ein tiefgefühltes Bedürfniß der ganzen Periode.

Die »Lieder im Volkston« sind die populärste Liedersammlung der Zeit. Schulz' Weisen ertönen überall in Deutschland auf lange Zeit im Gegensatze zu den zahlreichen Liederausgaben, die nur ein kurzes Dasein fristen. Andere Liedkomponisten nehmen sie zum Vorbilde, nachdem sie ihre Bedeutung anerkannt haben. Reichardt im »Kunstmagazin«, das von 1782 an erschien, ist des Lobes voll über Schulz' Lieder. Der Dresdner Hofkapellmeister Naumann sagt in der »Sammlung von Liedern beim Klavier zu singen« (1784) zwar ohne Nennung eines Namens, aber mit deutlichem Hinweise auf Schulz: »Die Zeiten sind beinahe vorüber, in welchen das Blendende und Gesuchte in der Musik Beifall fand. — Männer, die den einfachen Tönen der Natur, die sie mannigfaltig aber nie widersinnig zusammensetzt, tiefer nachspürten, erkannten bald jene Fehler und bemüheten sich, die Klippen des falschen Geschmacks zu vermeiden.« C. F. Cramer, der Herausgeber der »Polyhymnia«, einer musikalischen Zeitschrift, deren Zweck in wohlfeiler Verbreitung guter musikalischer Werke bestand, sagt in dem Vorworte zum vierten Theile derselben (1784), nachdem er das Streben nach einer »guten Popularität« als eines der ersten Ziele des Musikers bezeichnet hat: »Ich meine unter dieser guten Popularität dasjenige Unbeschreibbare, wodurch bei dem größten Theile der unbefangenen, für kein System, keine individuelle Gattung eingenommenen Kenner eine Melodie sogleich gefällt, sogleich willigen Eingang in Ohr und Herz findet; wodurch sie sogleich behalten, auswendig gelernt wird, von Klavier zu Klavier, von Kehle zu Kehle wandert; eine Eigenschaft, durch die sich Schulz vielleicht vor den mehresten deutschen Komponisten auszeichnet. Seine Volkslieder wie allgemein faßlich, dem Gefühl und Ohren sich aufdringend sind sie nicht! Wie hat er sich nicht bei seinem ersten Auftreten des Herzens aller Deutschen bemächtigt!« Noch 1804 sagt die »Allgemeine musikalische Zeitung« bei Gelegenheit der Eingangs dieser Arbeit erwähnten Recension von Hiller's Singspielliedern: »Sie selbst sind sattsam charakterisirt und zugleich ihr Werth und Einfluß hinlänglich bestimmt, wenn ich sage: sie gleichen im Wesentlichen den bekannten Liedern Schulzens, sind ebenso eng anschließende und verschönernde Gewänder um die Darstellungen der Dichter, sind ebenso herzlich und tief gedacht wie empfunden; ebenso frei von Künstelei wie von gemeinem Klingklang; treu und wahr.«

Im Jahre 1782 waren die »Lieder im Volkston« zum ersten Male erschienen und noch 1804 gelten sie als Maßstab, an dem

andere Lieder gemessen werden, ein schlagender Beweis ihrer hervorragenden Bedeutung bei der überreichen Liedproduktion der Zeit. Das »Mildheimische Liederbuch«, dieser Konservator des volksthümlichen Liedes der ganzen Periode, weist eine bedeutende Anzahl Schulz'scher Weisen auf.. Heute fristet nur noch eine verhältnißmäßig kleine Menge von Schulz'schen Liedern ihr Leben. »Seht den Himmel, wie heiter«, »Der Frühling hat sich eingestellt«, »Wie reizend, wie wonnig« singen fröhliche Kinder noch jetzt gern, und wenn die Glocken an des Jahres Wende den Christen zu einer tieferen Einkehr in sein Inneres gemahnen, so hat Schulz' erhebende Weise: »Des Jahres letzte Stunde« in Kirche und Haus noch nie ihre Wirkung verfehlt.

b) Die Nachfolger Schulz' im volksthümlichen Liede.

α) André, Neefe, Naumann, Kunzen u. A.

Die volksthümlichen Weisen von Schulz lagen im Zuge der Zeit. Allenthalben regt es sich jetzt im deutschen Sängerwalde, und Lieder dieser Art erstehen in Menge. Das volksthümliche Element im Liede wird dem künstlerischen gar bald scharf gegenübergestellt (Weisen — lyrische Gesänge bei Kunzen). Eine Anzahl neuer Liedersänger erscheint auf dem Plane; andere, die vorher schon Liedersammlungen veröffentlichten, lenken vielfach in Schulz' Bahnen ein. Die altmodischen, zopfigen »Oden mit Melodien« verschwinden fast gänzlich. Von den ersten Vertretern der Berliner Schule ragen in der Hauptsache nur Kirnberger und Ph. E. Bach in die neue Epoche herein. Der erstere, offenbar angeregt durch Schulz' erste Liedersammlung »Gesänge am Klavier«, die 1779 erschien, schreibt ein Jahr darauf auch »Gesänge am Klavier«, die außer dem Titel fast nichts mit dem obenerwähnten Werke gemein haben. Der gelehrte Kontrapunktiker kann sich nicht in die edle Einfalt seines Vorbildes finden, er muthet den Sängern am Klaviere sogar die Ausführung eines sechzehnstimmigen Kanons für vier Chöre zu.

Bach, der auf dem Gebiete des geistlichen Liedes fruchtbarer ist als auf dem des weltlichen, lenkt noch in den letzten Jahren seines Lebens in die Bahnen der schlichten Weise ein. Die »Neuen Liedermelodien nebst einer Kantate zum Singen beim Klavier« (Lübeck, Donatius), welche 1789, ein Jahr nach seinem Tode, herausgegeben sind, haben nicht nur den bisherigen Brauch abgestreift, die Begleitung durch bezifferte Bässe auszudrücken, sondern sie sind auch bestrebt, für die Dichtungen von Hölty, Gleim u. A. einen leichten, volksmäßigen Ton anzuschlagen.

In der neuen von Schulz angegebenen Richtung ist zuerst thätig

der Offenbacher Musikalienverleger und Komponist Johann André. Schon vor Schulz hat er in mehreren Liedersammlungen die lyrischen Gedichte des Hainbundes musikalisch bedacht, doch fallen seine wichtigsten Liedproduktionen erst in die Zeit nach dem Erscheinen von Schulz' »Gesängen am Klavier« (1779).

Zu den Erstlingen André's gehören die in Gemeinschaft mit Karl Lochner herausgegebenen »Zwölf Lieder in Musik gesetzt« (1774), in denen er nichts von Bedeutung bietet, und der »Musikalische Blumenstrauß« (1776), der schon in seinem Titel, mehr aber noch in seinen Gesängen frisches Leben verräth.

Die wichtigsten Sammlungen André's erscheinen um die Wende des Jahrzehnts. Zunächst verdienen die »Lieder und Gesänge beim Klavier« (4 Hefte, Berlin 1779—1780) Erwähnung, in denen er Gedichte von Bürger, Hölty, Claudius, Miller, Gerstenberg, Overbeck, Geßner, Weiße, Gotter, Jacobi, Gleim, Sprickmann, Madame Göckingk, Fräulein von Göchhausen und Simon Dach (»Keine Nacht, kein Tag vergehet«) in Musik setzt. Ihnen folgen: »Lieder, Arien und Duette beim Klavier«, gleichfalls 4 Hefte (1780—1781, Berlin, Haude und Spener), zu denen sich später noch eine »Auswahl von Liedern, Arien und Duetten beim Klaviere« gesellt. Alsdann erscheint eine »Neue Sammlung von Liedern mit Melodien«, erster Theil (Berlin) und bald darauf ein zweiter unter dem Separattitel: »Lieder von Johann Martin Miller und einigen andern Dichtern«. Die Kgl. Bibliothek zu Berlin birgt außerdem von André noch: »Lieder in Musik gesetzt und seinem Freunde, dem Kgl. Preußischen Oberbergrath, Herrn Rosenstiel gewidmet« und »Scherzhafte Lieder von Herrn Weiße«, beide in Offenbach bei dem Verfasser erschienen. Die späteren Ausgaben enthalten mehrfach Neubearbeitungen früher erschienener Lieder, in den in Berlin herausgegebenen Sammlungen finden sich auch Gesänge anderer Tonsetzer, so in den »Liedern, Arien und Duetten« neben vielen Opernarien ein Vaudeville von Gretry und das Lied: »Der zufriedene Bauer« von Maria Adelheid Eichner (beide in Heft III).

André's Weisen sind zum größten Theile ebenfalls aus dem Bestreben entstanden, gute Liedertexte bekannt zu machen. Infolgedessen arbeitet er so ziemlich mit demselben musikalischen Apparat wie Schulz. In der Gestaltung hält er sich meist streng an die Form des Gedichtes, dabei kann es ihm begegnen, daß er bei knappen Strophen ganz den Charakter des Liedes verkennt. Seine Komposition zu Miller's »Mai« muß selbst dem Anspruchslosesten zu einfach sein:



Später wagt er sich über die enggezogene, durch den Text bedingte Schranke hinaus und gewinnt eine erweiterte Form, indem er gewöhnlich die letzte Zeile wiederholt und dieses Experiment mit einem verminderten Septimenakkorde beginnt, der fremd in die gewohnten einfachen Liedharmonien hereinklingt. Die »Lieder in Musik gesetzt« bieten für diese Manier mannigfache Beispiele, von denen ich die »Ballade« und »Mailiebe« von Hölty mittheilen will, die gleichzeitig Zeugnisse der anmuthenden, frischen Melodik des Meisters sind.[1]

In einer Anzahl von Liedern, von welchen nur Miller's: »Was frag ich viel nach Geld und Gut« angeführt sein mag, lässt André den Refrain im Chore singen; so kommt bei ihm das alte Ziel der Berliner Schule, das deutsche Lied im »Gesellschaftslied« aufgehen zu lassen, zum Ausdruck. Im Gegensatze zu Schulz, der seine Lieder ausschließlich einstimmig schreibt und mit einer spärlichen Begleitung versieht, geschieht es, daß André auch dem mehrstimmigen Liede und dem Kanon seine Aufmerksamkeit zuwendet. Bei ihm findet sich beides zum erstenmale wieder mit Nachdruck im volksmäßigen Liede vertreten (S. »An die kleine Henriette«, »Lied der Treue«, »Abendgesang auf der Flur« für zwei und »Das Lachen« für drei Singstimmen »allein« in der »Neuen Sammlung von Liedern mit Melodien«, I. Theil; »Komm stiller Abend nieder«, »Das heiß ich einen Edelmann« [Lessing] als Kanons für drei Stimmen in den »Liedern in Musik gesetzt«). In der Balladenkomposition verläßt André den Boden der kleinen Liedform in den meisten Fällen; doch kann einer näheren Besprechung derselben hier nicht Raum gewährt werden.

In der Melodik bleibt André hinter Schulz zurück. Es fehlt seinen Weisen meist der wahre, natürliche Zug von Volksthümlichkeit, der »Schein des Bekannten«, die edle einfache Sangbarkeit, welche die meisten Lieder von Schulz durchwehen. Dafür herrscht bei ihm häufig ein pikantes, tändelndes Element, das entschieden

[1] S. Musikbeilage 10 a und b.

aus dem französischen Gesange, vornehmlich aus Gretry entlehnt ist. Dieser Umstand darf bei André, der seine Weisen im Westen Deutschlands, ganz direkt unter französischem Einflusse singt, nicht wundern.

Das Scherzende, das Tändelnde findet in seinen hüpfenden Melodien einen ganz treffenden Ausdruck, so in der »Mailiebe« und der »Ballade« von Hölty (»Ich träumt, ich wär ein Vögelein«). Hier deklamirt er meist syllabisch, durch das Hasten von Achtel zu Achtel kommt er zwar dem Charakter des Neckischen im Texte ziemlich nahe, aber die Melodie behält ein lockeres Gefüge. Das Fehlen des festen Melodienzuges ist an vielen seiner sonst nicht reizlosen Liederchen zu bedauern.

Immerhin hat er auch einige aufzuweisen, die musikalisch tiefer empfunden sind: »Im Rosenmond« mit seiner sehnsüchtigen Melodie (»Neue Sammlung von Liedern«, II. Theil), »Die Nacht im Thal« von Fräulein von Göchhausen (Lieder und Gesänge beim Klavier«, 4. Heft), der innige »Wunsch«: »Wär ich ein Hänfling kleine« (»Lieder in Musik gesetzt«, pag. 4) und das sehnsüchtig-traurige »Gärtnerlied aus dem Sigwart« (»Lieder, Arien und Duette beim Klavier«, 4. Heft) gehören zu ihnen[1] und sind im Stande, Reißmann's Urtheil, daß die Weisen André's die angestrebte höhere, subjektive Wahrheit des Ausdrucks nicht gewinnen, umzustoßen, wenn auch sonst zugestanden werden muß, daß sie dabei an volksthümlichem Charakter einbüßen.

Von André's vielen Liedern hat sich nur eins der leichten, heiteren bis heute erhalten: die burschikose Weise zu dem »Rheinweinlied« von Claudius. Dieses muntere Kind des »Wandsbecker Boten« ist ähnlich dem »Veilchen« Goethe's von den Komponisten der Zeit mehrfach in ein musikalisches Gewand gehüllt worden: J. A. P. Schulz komponirte es zweimal für seine »Gesänge am Klavier« (1779), dasselbe that Reichardt zu gleicher Zeit in seinen »Oden und Liedern von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty«. Kirnberger setzte es für seine »Gesänge am Klavier« (1780) in Musik. Im Jahre 1787 berücksichtigte Christoph Rheineck in seiner »Vierten Liedersammlung mit Klaviermelodien« (Memmingen, Jakob Meyer) dasselbe; er ließ die beiden letzten Verszeilen jeder Strophe im vierstimmigen Chore wiederholen. Noch 1790 fand es der alte Hiller in seinem »Letzten Opfer in einigen Liedermelodien« für nöthig, das Rheinweinlied, dessen Kompositionen ihm nicht gefielen, in die musikalische Form eines dreistimmigen Gesellschaftsliedes zu kleiden.

Alle die genannten Bearbeitungen reichen nicht an die André's

[1] S. Musikbeilage 11 a—c

hinan: Hiller, der in dem obengenannten Werke zum ersten Male Beziehungen zu der neuen Lyrik aufweist, hat mit der Entwicklung des volksthümlichen Liedes nicht Schritt gehalten; Rheineck's Komposition enthält keinen Zug, der sie über das Gewöhnliche emporhöbe; Kirnberger gehört der veralteten Richtung an, wenn er sich auch bemüht, mit möglichster Jugendfrische aufzutreten; Schulz geräth im Anfange seiner ersten Bearbeitung gar in die Region der Fuge, in der zweiten allerdings in eine der André'schen ganz ähnliche Art der Behandlung; Reichardt giebt zunächst eine fröhliche Melodie mit Sechzehntelgängen, seine zweite Komposition gilt einer Verwirklichung der Idee, das Lied »in fröhlichem Taumel«, also von Angezechten singen zu lassen, worauf ja auch die immerwährenden Achtelbewegungen der Melodie hindeuten.

André hat das »Rheinweinlied« gleichfalls zweimal in Musik gesetzt. Es erschien zuerst im »Musikalischen Blumenstrauß« (1776) und im dritten Hefte der »Lieder und Gesänge beim Klavier« (1779) in einer Form, die deutlich schon die Grundlage zu der späteren erkennen läßt; diese wurde endgiltig in den »Liedern in Musik gesetzt« veröffentlicht. Obgleich sie sehr bekannt ist, sei sie doch gleichfalls mitgetheilt, hauptsächlich deshalb, weil sie Schneider (Bd. III, S. 224), der sie dem »Mildheimischen Liederbuche« (Ausgabe: Gotha 1799) entlehnt, nicht korrekt citirt.[1]

Diese kräftige, frische, volksthümliche Melodie gehört zu den gesungensten der ganzen Periode, sie hat sämmtliche übrigen Kompositionen des »Rheinweinliedes« und auch die sonstigen Weisen André's überdauert. Unter den 391 Melodien des »Mildheimischen Liederbuches« ist sie die einzige von André (Nr. 332). Für ihren Werth ist bezeichnend, daß man sie lange Zeit für ein Werk von Schulz hielt, mit dessen Namen die Verkörperung des Ideals vom volksthümlichen Liede in der damaligen Zeit eng verknüpft war.

Ganz im Geiste von Schulz ist im Norden des deutschen Vaterlandes der Komponist Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen thätig. Im Jahre 1788 veröffentlicht er: »Weisen und lyrische Gesänge« (Flensburg und Leipzig in der Kortenschen Buchhandlung). Der Titel dieser Sammlung ist völlig neu. Die Vorrede giebt darüber den gewünschten Aufschluß:

»Der Verfasser dieser Lieder hält es für seine Pflicht, dem singenden Publikum einige Winke über die Absicht, die ihm bei der

---

[1] S. Musikbeilage 12 a und b. Vrgl. Max Friedländer, Commersbuch (Leipzig, Peters, 1892) S. 150.

Verfertigung dieser Sammlung vor Augen schwebte, zu geben, ohne welche sie verfehlt oder mißgedeutet werden könnte. Diese Sammlung wurde Weisen und lyrische Gesänge benannt, um dadurch anzuzeigen, daß man zweierlei Gattungen des Gesanges zu erwarten habe. Unter Weisen verstand der Komponist solche, die von Mutter Natur gehegt und gepflegt sind, die, ohne sie zu verleugnen, sich einen gewissen Reiz zu eigen gemacht haben, der einen jeden, er liebe nun Musik oder nicht, rühren muß, die durch einen gewissen Schein des Bekannten, ohne es wirklich zu sein, sich sogleich dem Gedächtnisse einprägen; mit einem Worte, solche Gesänge, die wir unter dem Titel Volkslieder von dem Herrn Kapellmeister Schulz aufzuzeigen haben. Es war des Verfassers Bestreben, diesem Muster nachzufolgen und womöglich treu zu bleiben, obgleich er die Schwierigkeit des Unternehmens sehr lebhaft fühlte.

Er fand aber bald, daß er mit solchen simplen Gesängen bei einem großen Theil des Publikums, das an den italienischen Gesang nur noch zu sehr gewöhnt ist, wenig Glück machen würde; er wählte daher eine Gattung, die jenem etwas näher kömmt, wozu ihm die Poesie, die hier einen höheren Schwung nahm, die Gelegenheit an die Hand gab, und nannte sie lyrische Gesänge.«

Bei Kunzen findet sich also ein deutliches Anzeichen vom Wiederaufleben des seit Herbing und Sack verschwundenen Kunstliedes. Er führt eine bestimmte Nomenclatur für die Formen des volksthümlichen und für die des Kunstliedes ein.

Die »Weisen« der Sammlung athmen voll und ganz den Geist von Schulz; auch in den »Liedern in Musik gesetzt« (Zürich, Hans Georg Nägeli 1794), 12 kleinen, heiteren Liedern, verläßt Kunzen den Boden seines Vorbildes keineswegs.[1] So leistet er zwar für die Weiterentwicklung des kleinen Liedes nichts; immerhin ist es belehrend, zu sehen, wie die Liederkomponisten der Zeit das Princip Schulz' als richtig anerkennen und durch neue, ähnliche Arbeiten unterstützen; denn, was hier Kunzen thut, thun viele kleine Tonsetzer neben ihm, deren Berücksichtigung hier zu weit führen würde.

Mit Kunzen geht die Zeit der Alleinherrschaft des volksthümlichen Liedes zu Ende. Es erscheinen wieder Tonsetzer, die sich der beschreibenden Poesie zuwenden und in Gesängen erweiterter, der Kantate genäherter Liedformen ihre Hauptstärke haben. Aber auch sie gehen am volksthümlichen Liede nicht vorüber; Hauptbeispiele hierfür sind Neefe und Naumann.

---

[1] S. Musikbeilage 13 a—c.

Christian Gottlob Neefe, dessen Hauptbedeutung in den Kompositionen der »Oden von Klopstock« (Flensburg und Leipzig 1776 Neuwied 1785) und in den »Serenaten beym Klavier zu singen« (Leipzig, Dyk 1777) gelegen ist, machte seine ersten Versuche im volksthümlichen Liede vor Schulz, es sind die »Demoiselle Wendt in Chemnitz« gewidmeten »Lieder mit Klaviermelodien« (Glogau, Günther 1776). Die 32 Melodien zu den Dichtungen von Ramler, Gessner, Herder, Eschenburg, Weiße, Michaelis, Miller, Schink, Cramer u. A. sind unbedeutend. Aber schon die 21 meist leichten, heiteren Weisen zu den Gedichten verschiedener Hainbündler und anderer Dichter in seinem: »Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Klaviers« (Leipzig, Dyk 1780) athmen den frischen, unmittelbaren Hauch der Empfindung, wie ihn Schulz' »Gesänge am Klavier« (1779) schon so wohlthuend ausströmten, und veranlassen den Komponisten zu folgendem Mahnworte an die Kinder seiner Muse: »Begegnet ihr steifen, mürrischen Alten, die eure Röcke zu modisch finden, so macht ihnen stillschweigend eure Reverenz und geht weiter!«

In diesem neuen Gewande präsentiren sich auch die 1784 bei Hilscher herausgegebenen »Lieder für seine Freunde und Freundinnen nebst einer Ballade«. Der Titel zeigt, daß man beginnt, sich des Unterschiedes in der Komposition lyrischer und epischer Texte klar bewußt zu werden, während sich in früheren Sammlungen (vgl. André) Lyrisches und Balladenartiges im traulichen Vereine findet und zum Theil auch gleiche musikalische Behandlung erfährt. Die Ballade »Lord Heinrich und Käthchen« aus dem Englischen ist durchkomponirt und enthält mehrfach musikalisch-dramatische Elemente. Die übrigen 13 Kompositionen zu Dichtungen von Sprickmann, Hölty, Rühl, Overbeck, Stolberg, Bürger sind in der Hauptsache Lieder in der bereits bekannten knappen Form. Sie sind meist mit einfachen, leicht sangbaren Melodien ausgestattet, die entweder einen ernsten (»An den Tod«, »Der Totengräber«) oder einen scherzhaften Charakter tragen (»Fritz an Lieschen«, »Der Sorgenfreie«, »Ich träumt, ich wär ein Vögelein« vgl. André, »An Kaiser Josephs Statt zu sein« vgl. Schulz).

Die »Bilder und Träume von Herder« (Leipzig, Breitkopf und Härtel ohne Angabe der Jahreszahl), wohl Neefe's letzte Liedersammlung, weisen gleichfalls viel volksmäßige Züge auf, wenn sich auch manchmal in den Melodien der Komponist der »Serenaten« nicht ganz verleugnen kann. Namentlich muß bemerkt werden, daß Neefe mit diesen Kindern seiner Liedermuse über Schulz hinaus den Boden des rein strophischen Liedes mehrfach verläßt. Ein tieferes Eingehen auf die einzelnen Züge des Textes erlaubt ihm

nicht, alle Strophen eines Liedes mit einer und derselben Melodie auszustatten. So schreibt er zu der »Wassernymphe«: »Flatt're, flatt'r' um deine Quelle, kleine farbige Libelle« eine leichte, gaukelnde Melodie, ganz wie es das Gedicht erheischt. Der Schluß der fünften Strophe besingt den Tod der Nymphe: die Komposition streift den flatternden Ton ab und nimmt einen ernsten Zug an.

Die Gewissenhaftigkeit des Komponisten bezüglich der Textauffassung geht noch weiter. So endet von den fünf Strophen der »Erinnerung (nach dem Spanischen)« die erste mit einer Frage, die übrigen mit gesenkter Stimme. Neefe beobachtet diesen Umstand: er führt die Melodie am Schlusse der ersten Strophe aufwärts und läßt sie auf der Terz des Schlußakkordes enden, wodurch die bei der Frage gehobene Stimme musikalisch sehr treffend versinnbildlicht wird; die übrigen Strophen schließen einfach in der Oktavlage.

Dieses Beginnen mag heute für selbstverständlich gelten, für die Liederkomposition damaliger Zeit ist es aller Beachtung werth, zumal selbst Haydn in einem ganz analogen Falle (»Philint, der stand vor Liebchens Thür«) bei den Worten »ist Niemand hier?« das Fragezeichen musikalisch ganz und gar unberücksichtigt läßt.

Von den volksthümlichen Liedern Neefe's ist nur seine Weise zu Miller's: »Was frag ich viel nach Geld und Gut« durch das »Mildheimische Liederbuch« auf uns gekommen (s. Ausgabe 1799, Nr. 160).

Gleich Neefe versucht sich auch der Dresdner Hofkapellmeister und Opernkomponist Johann Amadeus Naumann (1741—1801) im einfachen Liede, zwar nicht in der ausgesprochenen Absicht, die Schulz bestimmte, sondern weil nach seiner eigenen Äußerung »die Zeiten beinahe vorüber waren, in denen das Blendende und Gesuchte in der Musik Beifall fand«. In diesem Sinne spricht er in der Vorrede der »Sammlung von Liedern beim Klavier zu singen« (Pförten, gedruckt durch Erdmann Christoph Beneke 1784) und reicht mit ihr dem Sänger zwölf italienische und zwölf französische »Arietten« dar, denen sich zwölf »deutsche Arien« anreihen. Diesen merkt man ihre fremdländische Nachbarschaft wohl an, wie sie durch Nachspiele auch den Opernkomponisten errathen lassen. Von der Art Schulz' ist wenig zu spüren. Mehr Volksthümlichkeit herrscht in den beiden größeren Liedersammlungen: »XXXVI Lieder beim Klavier zu singen« (1790) und »XXXVIII Lieder beim Klavier zu singen«, auf denen ein Kreis von Dresdener Tonkünstlern, bestehend in den Kapellmeistern Naumann, Seydelmann, Schuster, Musikdirektor Ehregott Weinlig (nicht zu verwechseln mit seinem Bruder, dem späteren Leipziger Thomaskantor Theodor Weinlig, der

1780 geboren wurde) und Hoforganist Teyber dem Publikum ihre meist einfachen Gesänge darbieten.

Schneider hat in seinem Werke: »Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung«, dritte Periode, S. 239 ff. sich ausführlich über die erste dieser Liedersammlungen verbreitet, und da die zweite sich streng im Fahrwasser der ersten hält, so genügt der Hinweis auf ihn. Ausgesprochene Volksmäßigkeit im Sinne der Zeit herrscht in all' diesen Gesängen nur vereinzelt: Naumann's Lieder verrathen vielfach das Bestreben, italienische und deutsche Art zu vereinen, doch zeigen sie mehr welsche Eleganz und Geschmeidigkeit als deutsche Einfachheit und Tiefe. Schuster's Liedermuse trägt mehrfach einen derb volksthümlichen Zug.

Das Bemerkenswertheste an diesen Liedern von Naumann und Genossen ist, daß sie in Dresden entstanden sind, in der Hochburg des italienischen Operngeschmackes, wo noch vor Kurzem Hasse das musikalische Scepter geführt hatte. Das unscheinbare Lied muß doch zu der Zeit mit Energie an allen Pforten Einlaß begehrt haben.

Noch ließe sich an die Genannten ein Heer von Liedersängern anreihen, die zwar nicht in so ausgesprochener Weise wie Schulz der Tendenz huldigen, »gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen«, die aber immerhin bestrebt sind, einfache Melodien für die volksmäßigen Dichtungen des neuerwachten Liederfrühlings zu schaffen.

Für die innere Entwicklung des kleinen musikalischen Liedes bedeuten diese Arbeiten nichts, sie kommen kaum an die ureinfache Manier von Schulz hinan, geschweige über sie hinaus; doch sind sie meist angethan, das wachsende Interesse aller Kreise an dem vor Kurzem noch so verachteten kleinen Liede zu zeigen, was für eine Entwicklungsgeschichte desselben doch auch von Wesenheit ist.

Bloß zwei Liederkomponisten will ich herausgreifen, die in anderer Beziehung einen Namen haben, jedoch als Liedersänger weniger bekannt sein dürften: ich meine die beiden Gestalten aus dem Weimarer Kreise: Siegmund Karl Freiherr von Seckendorf und Corona Schröter. Ersterer, ein Musikdilettant, veröffentlicht in den Jahren 1779—82 in drei Sammlungen: »Volks- und andere Lieder, mit Begleitung des Fortepiano«. Sind auch die meisten dieser Gesänge Balladen, unter denen namentlich Goethesche vertreten sind (»Der Fischer«, »Es war ein Buhle frech genug«, »Wilhelms Geist«, »Es war ein König in Thule«), so finden sich auch ganz anzuerkennende Versuche in der Komposition des kleinen volksmäßigen Liedes. Zum Beweise sei »Ännchen von Tharau« angeführt, das sich auch im »Mildheimischen Liederbuche« (s. Nr. 250) vorfindet.

Corona Schröter, die Gesangsschülerin Hiller's, hat zwei Hefte

Lieder verfaßt. In den »Fünfundzwanzig Liedern« (Weimar, 1786, »Annoch bey mir selbst und in Kommission der Hoffmannischen Buchhandlung«) komponirt sie Dichtungen aus den »Volksliedern«, von Hölty, Bürger, Miller und Goethe; in den »Gesängen mit Begleitung des Fortepiano« (»Weimar, in Kommission bey dem Industriekomptoir 1794«) bietet sie neben vier Gesängen in italienischer und zwei in französischer Sprache elf deutsche Lieder dar (Dichter: Matthisson, Gotter, Klopstock, F. Chr. Graf zu Stollberg, Herder, W. G. Becker, Fr. Schmidt).

Kann die Komponistin sich auch in den Liedern noch nicht ganz lösen von kleinen Verzierungen und Sechzehntelrouladen, Manieren, die sie offenbar von ihrem Gesangslehrer Hiller geerbt hat, so findet sich doch vielfach ein inniger, melodischer Zug und eine bewegliche Harmonie in diesen Weisen (vergl. das schmachtende »Liedchen der Sehnsucht«, das gefällige »Lied der Morgenröthe« und das zärtlich schwermüthige »An den Mond« aus den »Fünfundzwanzig Liedern«).

Besonders merkwürdig erscheint diese Sammlung auch, da sie die erste musikalische Bearbeitung von Goethe's »Erlkönig«[1] noch ganz in der Form des kleinen Liedes aufweist. Sehr bekannt mögen die Lieder der Corona Schröter nicht gewesen sein, keine von der Unmenge Liedersammlungen ihrer Tage hat Gesänge von ihr aufzuweisen.

Der fruchtbarste Liedermeister am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts, der sich auch zu dem von Schulz aufgestellten Principe bekennt, ist unstreitig Johann Friedrich Reichardt (1752—1814). Seine Leistungen auf dem Gebiete des volksthümlichen Liedes sollen nun einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden.

β) Johann Friedrich Reichardt.

Johann Friedrich Reichardt's Liederborn quillt schier unerschöpflich. In seinen Weisen sind beinahe alle Phasen der Liedentwicklung im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts vertreten.

In den sieben Liedern, darunter Klopstock's: »Ich bin ein deutsches Mädchen«, aus seinen »Vermischten Musikalien« (Riga, Hartknoch 1773) und den »Gesängen fürs schöne Geschlecht« (Berlin, Birnstiel 1775), welche aus 23 Liedern, 6 Kantaten, 2 Arien bestehen, weht noch nichts von dem neuen frischen Geiste; in seinen ersten Singspielen (s. oben) ahmt er die Manier Hiller's auch im Liede nach. Eine reiche Produktivität entfaltet er erst vom Jahre

[1] Vergl. Tappert: »Musikalisches Wochenblatt« 1870, S. 625, 641 ff.: 36 Kompositionen des Goetheschen »Erlkönigs« werden hier aufgezählt.

1779 ab in der Liedkomposition. Fast hat es den Anschein, als ob er die gesammte, neu erblühte Lyrik in Musik setzen wolle. Es erscheinen: »Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty« (1779), »Oden und Lieder von Goethe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomson« (1780) und »Oden und Lieder von Herder, Goethe und anderen« (1781), sämmtlich im Verlage von Joachim Pauli in Berlin. In der Vorrede zur zweiten dieser genannten Sammlungen giebt er mit folgenden Worten Aufschluß über seine Kompositionsweise:

»Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, und alles, was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lange mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Accent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für eine Strophe sondern für alle.«

Nach diesen Worten richtet der Komponist das erste Augenmerk darauf, »daß die Melodie richtig spricht«; er ist also vorwiegend Deklamator, Gluck im Allgemeinen und im Besondern in seinen »Liedern und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte« mag ihm hierin Vorbild gewesen sein. Reichardt wägt die Worte in sinngemäßer Weise ab und fixirt sie musikalisch; bei diesem Beginnen bleibt er völlig im bescheidenen Rahmen der Wortmelodie, die bei den meisten dieser einfachen Gedichte oft sehr dürftig ausfällt.

Ein Jahr darauf ist er etwas anderer Ansicht über die Kompositionsweise des kleinen Liedes:

»Die Vernachlässigung des einzelnen Ausdrucks hat, wenn das Ganze nur trifft und wirkt, noch seinen besonderen, wiewohl einseitigen Nutzen für den Tonkünstler. Nur in solchen Liedern kann der Komponist, dem Wahrheit über alles geht, fortfließend melodisch sein und sich mit dem Eindrucke des Ganzen begnügen. Dies ist der Grund, warum diese Melodien von meinen bisher herausgekommenen Liedersammlungen merklich abgehen. Nicht, daß ich sie nach jener Bemerkung vorsätzlich melodischer gemacht hätte, sondern aus der Leichtigkeit, mit der mir bei Uzen's und Hagedorn's Liedern Melodien zuflossen, die auch für sich sang- und spielbare Melodien sind, zog ich jene Bemerkung.«

So sagt Reichardt in der Vorrede zu den »Oden und Liedern von Uz, Kleist, Hagedorn und anderen mit Melodien beim Klavier zu singen« (Grottkau, 1782). Neunundzwanzig Lieder von den genannten Dichtern schickt er damit »zum Besten der evangelischen Schulanstalt Grottkau in Schlesien« in die Öffentlichkeit, zwei

davon: »Lied eines reisenden Handwerksburschen« und »Der verliebte Bauer« mögen zeigen, wie der Komponist in dieser Sammlung »fortfließend melodisch« ist.[1]

Dieser wohlthuende Melodienzug durchweht auch die nächsten Liederausgaben des Meisters, die: »Lieder für Kinder aus Campen's Kinderbibliothek« (Theil I—IV, 1781—1786), die Gesänge in den »Kleinen Klavier- und Singestücken« (Königsberg, Dengel 1783) und die »Lieder von Gleim und Jacobi mit Melodien« (Gotha, Ettinger 1784).

Es bedarf nicht erst der Einsicht in verschiedene Vorberichte, in denen Reichardt eingesteht, daß er das volksthümliche Schulz'sche Lied zum Muster nimmt, um zu erkennen, daß in diesen Weisen der Volksthümlichste der Volksthümlichen Modell gesessen hat. Reichardt, entschieden angeregt durch Schulz' »Lieder im Volkston«, strebt jetzt den Schulz'schen Volkston an, wie er früher Gluck's Deklamationsversuche zum Muster nahm. Auch er will gute Liedertexte allgemein durch das Mittel der Musik verbreiten. Schulz legte sich bei seinem Beginnen die weise Beschränkung auf, die naive, anschauliche Lyrik des Hainbundes in Musik zu setzen, er hat nach dem Urtheile der Zeit darin Vorzügliches geleistet; Reichardt möchte die gesammte Lyrik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vom heiteren Hagedorn bis zum mondscheinseligen Matthisson und ideenreichen Schiller musikalisch gestalten. Bei diesem Bestreben erkennt er seine Hauptaufgabe in der Komposition der Lyrik Goethe's. Nachdem bereits einzelne Gedichte desselben in früheren Sammlungen »mit Melodien am Klavier« versehen waren, veröffentlicht Reichardt 1794 eine Liedersammlung unter dem Titel: »Goethe's lyrische Gedichte mit Musik« (Berlin, im Verlage der neuen Berlinischen Buchhandlung). Folgende dreißig Lieder erscheinen darin in musikalischem Gewande: »Heidenröslein — Wechsellied zum Tanze — Der Abschied — Erster Verlust — Willkomm und Abschied — An die Entfernte — Neue Liebe, neues Leben — An Belinden — Mailied — Mit einem gemalten Bande — Bundeslied — Auf dem See — Vom Berge — Geistesgruß — Rastlose Liebe — Wonne der Wehmuth — Wanderers Nachtlied — Jägers Abendlied — An den Mond — Der Fischer — Sorge — Erlkönig — An Lida — Nähe — Rhapsodie — Ganymed — Süße Sorgen — Einsamkeit — Erkanntes Glück — Künstlers Abendlied.« Alle diese Gesänge, theils im alten Gewande, theils verändert, erscheinen wieder in der vollständigen Sammlung: »Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von Johann Friedrich Reichardt« (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1809) neben

[1] S. Musikbeilage 14 a und b.

einer großen Anzahl neuer Kompositionen zu Goethe'schen Gedichten. Das ganze Werk umfaßt 125 Nummern und nimmt an Umfang unter allen Sammlungen der Lieder eines Tonsetzers in der ganzen Periode die erste Stelle ein.

In dem musikalischen Verhältniß zu den Dichtungen Goethe's erscheint Reichardt theils auf der Fährte des kleinen volksthümlichen Liedes, theils in den Bahnen des kunstvolleren. Die Tiefe und Universalität der lyrischen Stimmungen musikalisch wiederzugeben, ist für Reichardt's Talent eine zu hochgespannte Forderung. Seine ausgeführten Gesänge sind nur Vorläufer einer später eintretenden mit der Fülle des Gefühls sich deckenden musikalischen Bearbeitung dieser einzigen Liedpoesie. Für den Genius Goethe's konnte erst der Genius eines Franz Schubert den richtigen Ton finden. Reichardt's ausgeführtere Kompositionen zu Goethe'schen Texten sind eigentlich nur textgemäße, musikalische Deklamationen ohne irgend einen tieferen Gefühlsausdruck. Aber es bleibt doch die interessante Thatsache bestehen, daß Reichardt, der mit den Formen Schulz' an die Lyrik Goethe's herantrat, einsehen mußte, daß dieselbe für die Poesie dieses Dichters nicht ausreichten. Damit war eine neue Bresche in die Alleinherrschaft des volksthümlichen Liedes gelegt. Was sich für den Hainbund eignete, paßte nicht für Goethe; die Frage nach dem Einflusse der Gedichte auf die Form der Melodien kam von neuem auf die Tagesordnung. Wo Reichardt die knappe Form des volksmäßigen Liedes anwendet, glücken ihm bei Goethe wenige Versuche (Heidenröslein — Das Veilchen — Jägers Abendlied), bei anderen ergiebt es sich sehr bald, daß den kurzen, aber so inhaltschweren Texten Gewalt geschieht, wenn sie in die seit Jahren sanktionirte knappe Liedform eingezwängt werden. Dabei bleibt aber dem Komponisten bei seiner beispiellosen Konsequenz, mit welcher er die Goethe'schen Dichtungen, gleichviel welches Inhaltes oder welcher Form, unter sein musikalisches Scepter zu beugen sucht, unbestritten das Verdienst, auf die Lyrik unseres Altmeisters als auf einen unerschöpflichen Born für die musikalische Bearbeitung hingewiesen zu haben.

In den Liederausgaben Reichardt's, die von 1795 bis an die Wende des Jahrhunderts erscheinen, schwindet das volksthümliche Element mehr und mehr.

Die »Lieder geselliger Freude« und die »Lieder für die Jugend« werden anderen Ortes Erwähnung finden, wie auch seine bereits 1781 erschienenen »Frohe Lieder für deutsche Männer«. Die »Gesänge der Klage und des Trostes« (Berlin, Unger 1797) und die »Lieder der Liebe und der Einsamkeit« (Leipzig, Fleischer 1798) stehen nicht auf dem

Boden des volksthümlichen Liedes. Die »Musikalische Blumenlese für das Jahr 1795« (Berlin, neue Berlinische Buchhandlung) und die »Musikalischen Blumensträuße« (Berlin, ebend.) zeigen Reichardt mehr als Sammler wie als Komponisten. Hier führt er eine Anzahl kleinerer Meister, die in den ausgetretenen Bahnen treulich weiterwandeln, in die Öffentlichkeit ein. Dem Beschauer begegnen Liedchen von Grönland, Halter, Horstig, Wessely, Schleußner, Seidel, Spazier u. s. w., die wiederum Zeugniß ablegen von der allgemeinen Pflege, deren sich das Liedchen in dieser Zeit zu erfreuen hat. In der »Musikalischen Blumenlese« tritt auch der nachmals berühmte Carl Friedrich Zelter (1758—1832), der in der musikalischen Auffassung Goethe's glücklicher ist als Reichardt, mit zwei Liedern (»Ich denke Dein« von Friderike Brun und »Lied aus der Ferne« von Matthisson) in die Öffentlichkeit.

Ein Überblick über das, was Reichardt im volksthümlichen Liede geleistet, zeigt ihn wesentlich als Nachahmer von Schulz: auch er ist bestrebt, für die volksmäßigen, lyrischen Gedichte ein einfaches, knappes, musikalisches Gewand zu finden. Eins führt ihn über Schulz hinaus: er ist mehrfach melodisch beweglicher und harmonisch mannigfaltiger als sein Vorbild. Die beigefügten Lieder mögen die Richtigkeit dieser Behauptung beweisen.[1] Reichardt ist der letzte bedeutende Vertreter der Berliner Liederschule.

Eine Anzahl Liedersänger heften sich an des Meisters Sohlen, unter ihnen seien als Nachahmer nur Himmel (1765—1814), Hurka (1760—1805), B. A. Weber (1766—1821), aus dessen »Gesängen zu Schiller's Wilhelm Tell« sich das reizende »Mit dem Pfeil, dem Bogen« bis heute erhalten hat, und Vincenzo Righini (1756—1812) mit seinem herzigen »Lied eines Landmannes in der Fremde« erwähnt.

Carl Friedrich Zelter (1758—1832), der zunächst ebenfalls von Reichardt ausging, schlug bald eigene Wege ein und baute die Brücke, durch die das Lied der Berliner Schule den Zusammenhang mit der höheren Kunst wieder fand.

c. Die süddeutschen Liederkomponisten.

Im Süden unseres weiten Vaterlandes erfährt das bescheidene Lied nicht die Pflege in dem Umfange, wie ihm dieselbe im Norden die ganze Periode hindurch unausgesetzt zu theil wird. Reichardt ist erstaunt, daß er bei Zusammenstellung seiner »Lieder geselliger Freude« (1796) nicht auch bei den »mit Recht so hoch verehrten Männern wie Haydn, Mozart, Dittersdorf u. e. a.« Einkehr halten kann. Überhaupt ist es ihm »unbegreiflich, wie diese vortrefflichen Männer

[1] S. Musikbeilage 15 a und b.

einerseits unsere besten Dichter so wenig benutzt, andererseits das Lied so gar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben«. Wie weit sind diese Vorwürfe, die Reichardt unsern größten Tonsetzern macht, berechtigt?

Daß Haydn und Mozart an »unsern besten Dichtern« bei Auswahl ihrer Liedertexte vorübergegangen sind, steht außer Frage. Haydn's Texte sind meist dunkeln Ursprungs und wenig werth, bei Mozart ist es, Goethe's »Veilchen« und Miller's »Zufriedenheit« abgerechnet, nicht viel anders.

Wie steht es mit dem zweiten Vorwurfe, daß die großen Meister »das Lied so gar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben«?

Von seinem Standpunkte aus scheint Reichardt auch hiermit recht zu haben. In ihm war ja auch das Schulz'sche Princip verkörpert, daß ein musikalisches Lied ein knappes Gewand um ein gutes Gedicht sein müsse. Gute Texte wollte auch er durch das Mittel des Gesanges verbreiten. Von alledem ist bei Haydn und Mozart nicht die Rede. Sie haben nie eine dahingehende Absicht gehabt; denn — sonst hätten sie bessere Texte zu ihren Liederkompositionen gewählt. Was sie zu Liedersängern machte, war jedenfalls nur die Absicht, sich auch in dieser musikalischen Gattung zu versuchen. Darf es dabei Wunder nehmen, wenn die Meister der Symphonie und Oper kleine Züge davon einzelnen ihrer Lieder aufprägten? Lang ausgesponnene, opernhafte Melodien, eine mehr dramatische Auffassung, ausgeführte, oft schwierige Begleitungen konnten eben den Beifall der über das Lied anders denkenden Norddeutschen kaum erringen. So mag man den Vorwurf Reichardt's verstehen. Wenn aber Schneider auf einem vorgerückteren Standpunkte der musikalischen Liedentwicklung an der Hand einer Anzahl von Liedern Haydn's (»Philint, der stand vor Liebchens Thür«, »Der Gleichsinn«) und Mozart's (»An Chloë«, »Der Abschied«) zu dem Ergebnisse kommt, daß die Bedeutung dieser Wiener Meister fürs Lied überhaupt eine abnorme, negative, der Sache des Liedes schadende sei, so ist das falsch. Haydn wie Mozart kultiviren im Liede erweiterte Formen. Ihnen schließt sich hierin bald Beethoven an.

Dem Urtheile Schneider's, daß in diesen »erweiterten« Liedern vieles gefunden werde, was durchaus nicht liedmäßig sei, was entweder an Instrumentalmusik oder Oper erinnere, ist in den weitaus meisten Fällen beizustimmen, dabei übersieht er aber, daß schon die Bemühungen der Klassiker, überhaupt eine erweiterte Form des Liedes wieder einzuführen, ein Verdienst bedeuten; denn der Norden Deutschlands drohte, sich im Liede ins Extrem zu verlieren. Der

Zustand der äußersten Knappheit und Einfachheit im Liede, wie ihn Schulz und Genossen heraufbeschworen hatten, konnte auf die Dauer nicht haltbar sein; die Entwicklung des Liedes mußte nun nach einer andern Seite hindrängen, nachdem sie nach dieser hin abgeschlossen war. Die erweiterten Gesänge unserer Klassiker sind eben Zeichen dieser andern Entwicklung.

Daneben haben Haydn und Mozart das volksthümliche Lied treulich gepflegt und haben werthvolle Beiträge geliefert. Hier ist das Volk selbst der beste Richter. Wieviele Weisen aus Mozart's Opern haben mit ihrem wunderbaren, unvergleichlichen Liebreiz eine echte Volksthümlichkeit bewährt! Wieviele Lieder lassen sich inbezug auf Volksmäßigkeit dem Haydn'schen »Gott erhalte Franz, den Kaiser« an die Seite stellen?

Einzelne rein volksmäßige Weisen der Wiener Meister haben nicht die Verbreitung gefunden, die sie verdienten. Die Komponisten benahmen ihnen selbst die Aussicht auf weite Verbreitung: durch ausgeführte, oft künstliche Begleitungen, die sie den einfachen Melodien beifügten, wiesen sie diese Lieder in bestimmte Grenzen im Gegensatze zu Schulz, der die Accompagnements auf das Nothdürftigste beschränkte, und Reichardt, der sich zeitweise ganz von aller Begleitung im Liede lossagte.

Von sonstigen Komponisten im Süden Deutschlands, die dem kleinen Liede im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts Beachtung schenken, sind nur wenige zu nennen:

Leopold Kotzeluch (1750—1811), seiner Zeit berühmt als Instrumentalkomponist, hat in seinen Liedern Haydn'sche Züge, wovon das Liedchen: »Was nennest du mich spröde« aus seinen »Zwölf Liedern mit Melodien beim Klavier« (Wien, Selbstverlag) Zeugniß ablegen mag.[1]

Die Thätigkeit Ignaz Pleyel's (1756—1831) im Liede betrachtet bereits Schneider hinreichend. Die Weisen haben einen leichtfertigen, hohlen Zug, wofür nicht nur die »Winterunterhaltung am Forte-Piano« sondern auch seine »Sechs Lieder für die Guitarre mit Melodien« Belege die Fülle bieten.

Gyrowetz schreibt eine Reihe Lieder, die wohl den Instrumentalkomponisten, aber kaum den Liedersänger errathen lassen.

Die Liederkomponisten im Südwesten unseres Vaterlandes haben ihre volksthümlichen Weisen zumeist in der »Blumenlese für Klavierliebhaber, einer musikalischen Wochenschrift, herausgegeben von H. P. Boßler« (Speier 1782, 1783) niedergelegt.

---

[1] S. Musikbeilage 16.

Hier begegnen neben »Herrn Ludwig van Beethoven, alt eilf Jahr«, der sein Debut als Liederkomponist in der »Schilderung eines Mädchens« giebt[1], Namen wie Rosetti, Christmann, Schmittbauer, Sulzer, Rheineck, Daniel Schubart. Die Gedichte, zu denen sie Melodien schreiben, sind vielfach alte Bekannte: Goethe's »Veilchen« mit einer Melodie von Christmann, »Schlumm're, mein Püppchen«, komponirt von Sulzer (vergl. Hiller, Neefe), »Ich hab' ein kleines Hüttchen nur«, ebenfalls mit Sulzer'scher Musik (vergl. Reichardt), »Schlummre, Bübchen, bist noch klein« von Rheineck (vergl. Schulz, Reichardt). Diese Liedchen stehen musikalisch entschieden ihren norddeutschen Schwestern nach. Die Deklamation liegt theilweise noch sehr im Argen, dasselbe muß von der einheitlichen Bildung der Melodie gesagt werden. Besser sind schon die reizenden Liedchen Rosetti's und einige naturwüchsige Weisen des Gefangenen vom Hohenasperg, als da sind: »'s lebe der Soldatenstand« mit »hopsasa« und »tralala« am Schlusse, das muntere »Schwäbische Bauernlied« und »Die Katzen«. Seine »Zwei Lieder für das nach dem Kap bestimmte von Hügel'sche Regiment« (Stuttgart 1787), von denen das eine: »Auf, auf, ihr Brüder« Becker in seinen »Liedern und Weisen« citirt, sind kräftig melodisch und gehen mit den vom Herzog Karl Eugen an die Holländer verkauften Söhnen Schwabens ins ferne Afrika.

In der Schweiz ist Hans Georg Nägeli (1768—1836) als Komponist volksthümlicher Lieder thätig. Er singt seine Weisen in der Art Schulzens und findet überall Anklang.

Von seiner Melodie zu dem Usteri'schen Liede: »Freut euch des Lebens« (1793) kann ein zeitgenössischer Sammler bezeugen, daß es sich mit großer Schnelligkeit durch das ganze Volk verbreitet habe. Noch heute wird dies Liedchen oft und gern gesungen und hat neben der Weise zu »Goldne Abendsonne« desselben Komponisten einen stehenden Platz in den Volks- und Schulliederbüchern erhalten. Nägeli's Wirken verdanken auch die Männergesangvereine in der Schweiz und in Süddeutschland, die sich die Pflege des Liedes angelegen sein ließen, ihre Entstehung, und so macht sich auch im Süden gegen die Wende des Jahrhunderts eine Strömung nach dem gesellschaftlichen, nach dem Chorliede bemerkbar, wie sie um dieselbe Zeit auch im Norden Deutschlands zu finden ist.

---

[1] Boßler's »Blumenlese«. 2. Jahrg., S. 69. Zu finden in »Sämmtliche Lieder von Beethoven«, Ausgabe Peters, S. 103.

III.

Das Eindringen des volksthümlichen Liedes in die verschiedenen Kreise und Stände und seine Wandlung zum Chorliede.

Der poetische Frühling in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war überreich an Liedern. Was Wunder, wenn die Liederkomponisten, die zuvor über den Mangel an guten lyrischen Dichtern in Deutschland geklagt hatten,[1] jetzt vollauf beschäftigt sind, den gewaltigen Schatz musikalisch zu bergen. Neben den Berufsmusikern, die nicht mehr wie vor einigen Jahrzehnten voll Hochmuth auf die bescheidene Weise herabsehen, erscheint ein Heer von Dilettanten als Liedersänger. Namen wie die des Domkapitulars von Trier, Worms und Speier, Johann Friedrich Hugo, Freiherr von Dalberg,[2] des Freiherrn von Seckendorf,[3] des Kammerkanzlisten König[4] u. A. bestätigen dies.

Nicht minder bemerkenswerth ist auch die Betheiligung des schönen Geschlechts an der Komposition volksthümlicher Lieder. Die Thätigkeit der Corona Schröter auf diesem Gebiete ist schon erwähnt. Lieder der berühmten Sängerin Charlotte Brandes (1765—1788) finden sich in dem »Musikalischen Nachlaß« von Minna Brandes (Hamburg 1788). Reichardt's Gemahlin Juliane geb. Benda und seine Tochter Louise verdienen gleichfalls, hier genannt zu werden, und auch unbekanntere Namen wie Ida Krause und Adelheid Eichner (vgl. André: »Lieder, Arien und Duette«, Heft III) sollen nicht unerwähnt bleiben.

Was so Viele rüstig schafften, sollte auch Vielen der Nation zu Gute kommen. Das Kind des Poeten sollte, mit einem musikalischen Gewande angethan, die Kleinen in der Wiege, in der Kinderstube und Schule, den Knaben beim Spiele, den Jüngling auf der Wanderschaft und bei seinem Lieben, den Handwerker in seiner Werkstatt, den Landmann bei seiner Arbeit, den Krieger im Felde aufsuchen.

Für die Deutschen schien wirklich jetzt im Liede der Zeitpunkt gekommen, den die Herausgeber der »Oden und Lieder«, Berlin 1753 für ihre Tage irrthümlich in Frankreich angebrochen wähnten.

Namentlich sind es die Jahre von 1785 ab bis an die Wende des Jahrhunderts, welche eine große Anzahl Liedersammlungen für

---

[1] »Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend« von J. A. Hiller, Jahrg. 1768, S. 59.

[2] »Zwölf Lieder in Musik gesetzt« (Erfurt, Beyer 1799).

[3] »Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Fortepiano«, 3 Sammlungen, 1779—1782.

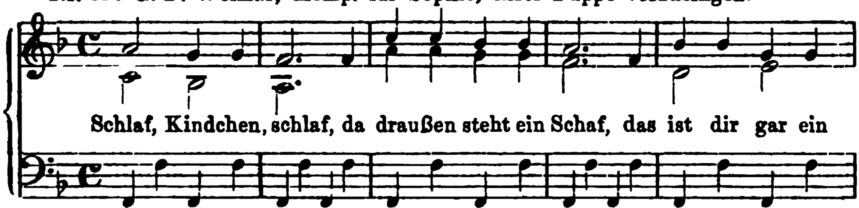
[4] »Lieder mit Melodien«.

ganz bestimmte Kreise und Zwecke zeitigen, während sie vorher nur sporadisch auftreten.

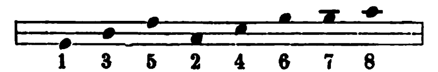
Die Jugend ist es besonders, die reich mit Liedern bedacht wird, und das darf schließlich in einer Periode regster pädagogischer Bestrebungen nicht wundern. Den Kleinen zuliebe verlieren sich Dichter und Komponist oft in's Kindische, ihnen zuliebe erfindet Horstig in Bückeburg eine vereinfachte Notenschrift.[1]

Groß ist vor allem die Anzahl der Wiegenlieder aus damaliger Zeit;[2] doch haben sich in der Hauptsache nur zwei auf unsere Tage herüber gerettet; das bekannte »Schlaf, Kindchen, schlaf« von G. P. Weimar in Erfurt, abgedruckt in Reichardt's »Wiegenlieder für gute deutsche Mütter«, 1798:

Nr. 11: G. P. Weimar, Komp. für Sophie, ihrer Puppe vorzusingen.



[1] Die wesentlichen Gesichtspunkte dieser Neuerung sind kurz folgende:
Horstig hat für seine Notation meist Lieder im Umfange einer Quinte im Auge. Sein System kennt nur 3 Notenlinien. Auf der ersten derselben wird immer der Grundton notirt, gleichviel, in welcher Tonart das Lied steht. Die Bezeichnung der andern Töne ist aus dem Beispiele ersichtlich:



Horstig läßt nur zwei Arten des Taktes gelten: geraden, mit 2 bezeichneten und ungeraden oder Tripeltakt, der mit 3 oder 6 notirt wird. Jede Anfangsnote eines Taktes wird vom Taktstriche durchschnitten. Die Dauer der Noten ist aus der Anzahl der Punkte innerhalb zweier Taktstriche ersichtlich. Das erste seiner Kinderlieder in doppelter Notation:



[2] E. Wilh. Wolf: »Wiegenliederchen für deutsche Ammen«, Riga, Hartknoch 1775. Reichardt: »Wiegenlieder für gute deutsche Mütter«, Leipzig, Fleischer jun. 1798. Einzelne in: Kirnberger: »Oden mit Melodien« 1773. — »Oden und Lieder von verschiedenen Komponisten, Anno 1770. Hiller: »Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke«, Leipzig, Breitkopf 1774. Neefe: »Lieder mit Klaviermelodien«. Schulz: »Lieder im Volkston«, III. Theil 1790. Kunzen: »Lieder in Musik gesetzt«, Zürich, Nägeli 1794, u. a.



und das fälschlicherweise Mozart zugeschriebene: »Schlafe, mein Prinzchen, 'schlaf ein«.[1]

Der übrigen Kinderliedlitteratur ist schon bei Hiller gedacht worden. Während sie bei ihm und einigen seiner Zeitgenossen einen durchaus doktrinären Charakter trägt, während bei ihnen die Kinder singen, um sich einmal im Gesange zu üben und sodann, um aus den trockenen moralisirenden Texten zu lernen, so ringt sich Reichardt in seinen »Liedern für die Jugend« zu der Anschauung durch, »daß froher, reiner Naturgenuß in Bildern und Klängen wiederholt und erhöht vor allem der zarten, empfänglichen Jugend wohlthätig sei«. Er entnimmt daher seine Texte nicht trockenen Moralisten, sondern hält bei Salis, Stolberg, Matthisson, Voß, Herder, Friederike Brun, Jacobi, Gleim, Baggesen, Cramer, Schiller, Tieck und Tiedge Einkehr.

In sehr vielen der 40 Gesänge — die Sammlung besteht aus zwei Heften zu je 20 Liedern — ist ein frischer, kräftiger, munterer Jugendton gar wohl getroffen. Gleich das erste »Lied im Freien« zeigt den Meister kindlich lebendig:



[1] S. Max Friedländer: »Mozart's Wiegenlied« in »Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft« 1892, II, S. 275 ff.

Diese Reichardt'sche Sammlung von Jugendliedern ist unstreitig die bedeutendste der ganzen Periode, sie läßt nichts von der die reine kindliche Freude am Gesange beeinträchtigenden lehrhaften Tendenz verspüren.

Sehr bald erscheinen auch Liedersammlungen für den Schulgebrauch auf der Bildfläche. Der Urahn unserer Schulliederhefte ist jedenfalls: »Melodien zu Hartung's Liedersammlung, zum Gebrauche für Schulen und zur einsamen und gesellschaftlichen Unterhaltung am Klavier« (Berlin, G. A. Lange 1794) von Karl Spazier, Lehrer und Aufseher am Dessauer Erziehungsinstitut (1760—1805).

In diesem Hefte begegnen wieder mehrstimmige Kinderlieder, nachdem schon einige Jahre zuvor J. André zum ersten Male in dieser Zeit zwei- und dreistimmige Kinderweisen komponirt hatte. Sie sind theils Werke des Verfassers, theils sind sie aus Bearbeitungen Reichardt'scher, Schulz'scher, Rolle'scher, Zelter'scher Melodien hervorgegangen.

In diesen Bahnen wandeln dann weiter: die »Melodien zu den Liedern für Volksschulen«, auf Grund der A. L. Hoppenstedt'schen Liedersammlung 1800 herausgegeben, die »Deutschen Volkslieder mit Volksweisen für Volksschulen« (1818) von August Zarnack (Berlin) und das »Musikalische Schulgesangbuch nach einer genauen Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren in drei Heften geordnet« von M. Ernst Anschütz (Leipzig, Reclam 1824).

Des Weiteren ist es interessant zu sehen, wie das kleine Lied wieder mit Nachdruck in die einzelnen Stände eindringt, wie es den Mann bei seinem Thun und Treiben aufsucht. Die liederreiche Zeit des 16. Jahrhunderts, die ihre »Bauren-, Reuter- und Bergliedlein« sang, scheint wieder anzubrechen. Jetzt begegnen beim Durchblättern von Liedersammlungen Weisen für Schiffer, »im Barcarolenton«, mit schaukelndem Rhythmus (F. H. von Dalberg: »Lied eines Seefahrers«[1]), frische, schmucke Jägerlieder (Neefe: »Auf! rüstige Knaben!«[2]), sehr bald auch mit den für diese Art typischen Naturquinten (Himmel: »Es blies ein Jäger wohl in sein Horn«[3]), heitere Handwerksburschenliedchen (Reichardt: »Mit frohem Muth und heiterm Sinn«[4]), Lieder für Vogelsteller,[5] für den Todtengräber,[6] Weisen für den Drescher (Schulz), für die Mäher (Kunzen), für die Spinnerin

[1] »Zwölf Lieder in Musik gesetzt«, Erfurt, Beyer 1799.
[2] »Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers«, Leipzig, Dyk 1780.
[3] »Zwölf alte deutsche Lieder aus des Knaben Wunderhorn«.
[4] »Oden und Lieder von Uz, Kleist, Hagedorn« u. s. w. Grottkau 1782.
[5] Hiller: »Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke« 1774.
[6] Ph. E. Bach: »Neue Liedermelodien« 1789.

(Schulz, Kunzen), ja — J. R. Berls möchte es in seinen »Neuen Volksliedern für Klavier komponirt« (Leipzig, Fleischer jun. 1797) mit keinem Stande verderben, und so giebt er Lieder für den Fürsten, Städter, Bauer, Schneider, Töpfer, Weber, Schreiner, Schuster, Bäcker, Müller, Waffenschmied.

Am meisten ist der Stand des Landmannes mit Liedern gesegnet, außer unzähligen einzelnen Weisen existiren ganze Sammlungen, so die Melodien zu »Gleim's Liedern für den Landmann« (Zürich, Bürgkli 1773) und Möwing: »Liederbuch für deutsche Landleute« (Leipzig). Auffallend gering ist der Krieger jener Tage mit Liedern bedacht. Der Grund liegt jedenfalls in dem tiefen Frieden, der über der ganzen Periode ausgebreitet ist.

Der fidele Studio empfängt wieder reichlicher aus dem Füllhorn der Liedermuse. Das 16. Jahrhundert hatte seine »Studentenliedlein« gehabt, für das Vorhandensein derselben im folgenden Jahrhunderte giebt »Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius« Zeugniß[1]. Sperontes' »Singende Muse an der Pleiße« führt so manches Lied, dem es auf der Stirn geschrieben steht, daß es im Kreise zechender Studenten gesungen wurde. Seit diesen Tagen ist bis in die Periode von 1770—1800 herein nichts Nennenswerthes auf diesem Gebiete gezeitigt worden.

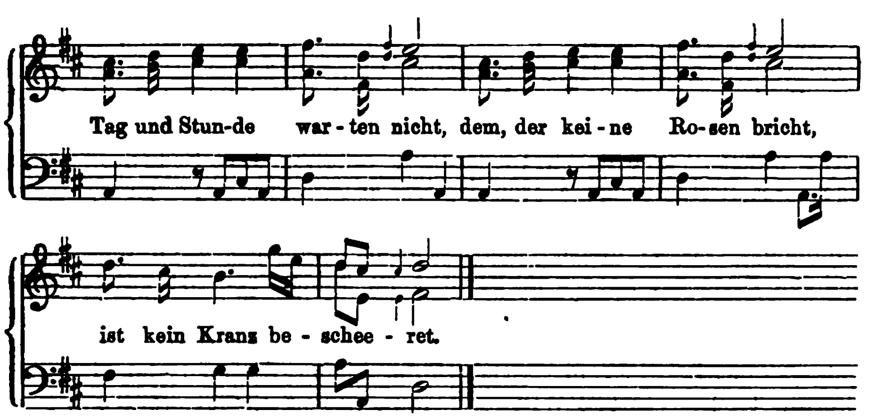
Ein »Akademisches Liederbuch« giebt 1782 der Kieler Student August Niemann heraus. Es bildet dieses Heft den Grundstock des späteren »Mildheimischen Liederbuches« und enthält den heute noch gebräuchlichen »Landesvater«.

Im Jahre 1788 erscheinen in Leipzig die »Lieder für Freunde der geselligen Freude«, die frohe Studentenweisen enthalten. Hier erscheint auch das »Gaudeamus igitur«, als dessen Verfasser sich nach Hoffmann von Fallersleben's Forschungen der »verbummelte« Student Christian Wilhelm Kindleben[2] ergeben hat. Es tritt hier unter dem Titel: »Kurze Jugendlust« mit den Texteswortten Christian Friedrich Günther's auf: »Brüder, laßt uns lustig sein!«



[1] W. Niessen: »Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius« (1669) in »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« 1891.

[2] Spitta: Sperontes' »Singende Muse an der Pleiße«, »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«. 1. Jahrg. 1885, I. pag. 58.



Über Komponist und Zeit der Entstehung fehlt jede Angabe; hingegen bringt das schon erwähnte Schulliederbuch des Leipziger Magisters Anschütz bei Anführung dieses Liedes die Bemerkung, daß es schon um 1517 bekannt gewesen sei. A. Kopp[1] glaubt, daß es sich unter Benutzung eines älteren lateinischen Bußgesanges entwickelt habe.

Ein weiteres studentisches Liederbuch datirt aus dem Jahre 1794. Es ist das »Akademische Lustwäldlein, d. i. Ausbund lieblicher Burschenlieder« (Altorf). Trotz eifriger Bemühungen war es nicht möglich, ein Exemplar desselben aufzufinden.

Dafür sind die 21 »Melodien der besten Kommerslieder fürs Klavier bearbeitet von J. G. W. Schneider« (Halle, Schimmelpfennig und Comp. 1801) geeignet, über den Bestand des studentischen Liedes am Ende des vorigen Jahrhunderts Aufschluß zu geben. Der Verfasser läßt sich die »ungedruckten« Lieder vorsingen, setzt sie auf und giebt ihnen eine harmonische Begleitung. So sind aufgezeichnet: »Brüder, lagert euch im Kreise«, »Vom hoh'n Olymp«, »Alles schweige, jeder neige« mit den noch heute uns geläufigen Melodien. Die bekannte Weise zu »Gesang verschönt das Leben« findet sich hier getreulich als Melodie zu dem Texte: »Verscheuchet jetzt die Grillen«.

Wie die heiteren Jünger der Wissenschaft sich geeint fühlten unter dem Klange ihrer Lieder, so scharten sich auch ernste Männer mehr und mehr unter dem Banner des Liedes zusammen.

Die Gründung von Freimaurerlogen in Deutschland hatte eine Fluth von Freimaurerliedern zur Folge, die in den Sitzungen der Logen gemeinsam gesungen wurden. Seit 1746 bereits bis an die

---

[1] »Die Entstehung des *Gaudeamus igitur*« in den »Burschenschaftlichen Blättern« 1891. S. »Vierteljahrsschr. f. Musikw.« Jahrg. 1891, S. 680 f.

Wende des Jahrhunderts werden in geringen Zeitabständen Liederbücher für Freimaurer herausgegeben.[1]

Es kehrt nach und nach das Bewußtsein zurück, daß das Lied ein wichtiger geselliger Faktor sei, daß ein geselliger Verkehr erst seine wahre Würze durch Liederklang erhalte. Das Bedürfniß nach dem Gesellschaftsliede wurde in immer weiteren Kreisen fühlbar, und es war nun Pflicht der Liederkomponisten, diesem Mangel abzuhelfen. Das Verdienst, zuerst wieder nachhaltig nach dieser geselligen Seite des Liedes hingewirkt zu haben, gebührt entschieden Reichardt. Schmerzlich berührt von dem Umstande, daß bei der reichen Liedproduktion geselligen Interessen so wenig Rechnung getragen wird, giebt er 1781 »Frohe Lieder für deutsche Männer« (Berlin, G. L. Winter's Wittwe) heraus. Zwölf Lieder werden hierin dargeboten, die zum Zwecke bequemer Handhabung und fleißiger Benutzung in kl. 8° gedruckt sind. Trinklieder und patriotische Gesänge von Klopstock, Claudius, Herder und dem Komponisten bilden den Inhalt, daneben findet sich Goethe's: »Wie herrlich leuchtet« und Simon Dach's: »Der Mensch hat nichts so eigen«. Die Lieder sind nur Melodien ohne irgend welche Begleitung; denn im »*unisono*« erblickt Reichardt in Übereinstimmung mit dem Herausgeber der Berliner »Oden und Melodien« vom Jahre 1753 den Charakter aller wahren Volkslieder, wie er sich in der elf Seiten umfassenden Vorrede dieses Werkes äußert. Bei verschiedenen Liedern ist allerdings der Refrain mehrstimmig gesetzt. Indem Reichardt die Begleitung als überflüssig verwirft, geht er noch einen Schritt über Schulz hinaus. Der Zweck dieses Beginnens liegt auf der Hand: die musikalische Belebung gesellschaftlicher Kreise sollte zunächst durch die denkbar einfachste Form des Liedes ins Werk gesetzt werden.

Nur spärlich folgen Komponisten den Reichardt'schen Anregungen, Gesellschaftslieder zu komponiren; Lieder im *unisono* finden sich nicht wieder. In Leipzig erscheint erst 1788 die bereits erwähnte Sammlung von Gesellschaftsliedern: »Lieder für Freunde der geselligen Freude«. Unter den 27 Liedern derselben sollen Hiller's: »Ohne Lieb' und ohne Wein« mit dem neu untergelegten Texte: »Ihr bei stiller Fröhlichkeit«, André's: »Bekränzt mit Laub«, Standfuß': »Auf, holder Bacchus, krön' die Nacht« und das schon genannte »Brüder, laßt uns lustig sein« angeführt werden. Die »Lieder für Freunde geselliger Freude mit Begleitung des Forte-Piano, den hiesigen

[1] Altenburg 1746, Kopenhagen 1749, Braunschweig 1749, Berlin, Eutin 1771, Hamburg, Königsberg 1772. »Vollständiges Liederbuch der Freimäurer mit Melodien, in zwei Büchern«, Kopenhagen und Leipzig 1776 u. s. w.

sämmtlichen Herrn Bürger-Capitäns zugeeignet« (Hamburg, Böhme) sind ein genauer Abdruck obiger Sammlung. Im Jahre 1796 tritt Reichardt zum zweiten Male für die musikalische Belebung geselliger Kreise in die Schranken, da die »Gesellschaften, selbst die fröhlichsten, noch meist überall ohne Sang und Klang bleiben«. Er durchforscht »mehr als sechzig verschiedene Liedersammlungen«, um passende Weisen zusammenzusuchen. Die Früchte dieses Sammeleifers sind die »Lieder geselliger Freude« (Leipzig, Gerhard Fleischer). Die Anlage des Werkes ist originell: die Lieder sind zum Zwecke leichteren Aufsuchens in vier Bücher nach den Jahreszeiten eingetheilt, wobei »dem dürren Sommer oft Lieder gewidmet werden mußten, die Empfindungen besingen, welche von allen Jahreszeiten sind: Freude, Zufriedenheit, Freiheit und vor allem die selige Freundschaft«. Die beiden Cyklen: »Frühling« und »Sommer« erscheinen 1796 mit je 25 Liedern; »Herbst« und »Winter« folgen mit eben der Liederzahl ein Jahr darauf. Jede Jahreszeit ist möglichst mit typischen Gesängen ausgestattet; im »Herbste« spielen natürlich Trinklieder die Hauptrolle.

Die Dichter dieser Lieder sind Friederike Brun, Bürger, Claudius, Gotter, Goethe, Herder, Hölty, Jacobi, Köpken, Matthisson, Meißner, Sophie Mereau, Pfeffel, Salis, Schiller (Lied an die Freude), Schlegel, Stark, Stolberg, Voß und Weiße; als Komponisten sind außer Reichardt vertreten: Hiller, Kunzen, Neumann, Schulz, Schwenke, Seidel, Seidelmann, Spazier und Zelter.

Ein wesentlich neuer Zug in dieser Sammlung ist die größere Anzahl mehrstimmiger Gesellschaftslieder, über welche der Herausgeber folgendes hinzufügt:

»Wenn gleich die Melodie und besonders ihre Bewegung die Seele des Liedes ist, so wird das Lied, welches in die Seele des ganzen Menschengeschlechts, der ganzen belebten Natur hoch anstimmt, doch für das gebildete Ohr und Kunstgefühl nur dann erst das, was es sein kann, ganz, wenn die Harmonie dazu kommt, und mehrere Stimmen in reinen Akkorden die Melodie zu ihrer höchsten Würde und Schönheit erheben.«[1] Die ganze Sammlung findet

[1] Zu der ganzen Sammlung schrieb Reichardt außerdem noch eine Instrumentalbegleitung für zwei Violinen, Cello, auch für Holzblasinstrumente, Waldhörner und Trompeten. Die Alleinherrschaft wird dem Klaviere als Begleitungsinstrument streitig gemacht. Zu diesen Klavierverdrängern gehört sehr bald auch die Guitarre; Harder und Ignaz Pleyel haben eine große Anzahl Lieder mit Guitarrenbegleitung geschrieben. Reichardt wendet auch mehrfach zwei Waldhörner zur Begleitung einer Liedmelodie an (Goethes: Haidenröslein, Das Veilchen, Jägers Abendlied, Der Jäger), auch benutzt er mehrfach die Harfe.

Anklang; denn schon 1799 fühlt sich Reichardt bewogen, »Neue Lieder geselliger Freude. Erstes Heft« erscheinen zu lassen. Dieses erste Heft bringt noch 25 Lieder, als deren Komponisten neben bereits genannten noch Himmel, Gabler, Bornhardt, Rust und Naumann zu erwähnen sind. 1804 erscheint noch ein zweites Heft dieser Sammlung mit ebensoviel Liedern.

So wagt sich an der Wende des Jahrhunderts das einfache Lied durch das energische Vorgehen Reichardt's wieder auf das Gebiet der Mehrstimmigkeit, nachdem bereits Johann André darin einzelne Versuche gemacht hatte.

Daß dieser Zug nach Mehrstimmigkeit im weltlichen Liede gerade in der Sphäre der Berliner Liedersänger sich energischer wie andern Ortes bemerkbar macht, daran ist nicht zum wenigsten auch die 1791 erfolgte Gründung der »Faschischen Singakademie« schuld. Fasch ließ zwar nur »heilige Gesänge« singen; doch hatte seine Gründung bald die Entstehung ähnlicher Institute zur Folge, die sich auch mit Profanmusik befaßten. Der Mangel an geselligen Liedern für gemischten Chor machte sich da bald fühlbar.

»Man wird vierstimmig kein Dutzend gedruckte frohe Gesänge aufzeigen können, während dagegen derer am Klavier und mit Klavierbegleitung komponirten Legion ist«, so läßt sich der Berliner Musikalienhändler Rellstab vernehmen und giebt »Frohe und gesellige Lieder für zwei Soprane, Tenor und Baß nach Mozart, Reichardt, J. P. A. Schulz« in mehreren Heften »für eine musikalische Gesellschaft, die sich zuweilen diesen Sommer im Thiergarten zusammenfand,« heraus.

Und wie man in der Berliner Liederschule die Mehrstimmigkeit im weltlichen Liede anstrebte, so war im Süden Deutschlands und in der Schweiz der verdienstvolle Nägeli für ebendieselbe Sache erfolgreich thätig. Seinem Wirken ist die Gründung der Schweizer und süddeutschen Männergesangvereine am Anfange unsers Jahrhunderts bekanntlich zu danken.

So stehen wir am Ende des achtzehnten Jahrhunderts vor einer Erscheinung im Liede, wie sie die Geschichte desselben schon einige Jahrhunderte früher zu verzeichnen hat: im Gefolge des volksthümlichen Liedes erscheint das seit beinahe zweihundert Jahren verschwundene Madrigal oder Chorlied wieder.

Es dürfte nun nach alledem interessant sein, zu erfahren, auf welche Weise die Lieder unter das Volk kamen. Zwei Wege gab es: schriftliche Aufzeichnung und mündliche Überlieferung.

Die Zahl der gedruckten Liedersammlungen aus jener Zeit ist Legion, mehrfach hört man Zeitgenossen von »unübersehlichen

Mengen«, von »Überschwemmungen« und »Heimsuchungen« in diesem Fache reden. Manuskripte von Liedern dieser Periode giebt es verschwindend wenig,[1] bei der allgemeinen Nachfrage nach Liedern sucht möglichst jeder Komponist seine Erzeugnisse durch Druck zu verbreiten. So erscheinen denn die Lieder in selbständigen Sammlungen, als Beilagen zu Kinderschriften, Musenalmanachen, Zeitungen, Journalen, Theaterkalendern, in musikalischen Zeitschriften unter andere Musikstücke eingestreut, auf fliegenden Blättern u. s. w. Schneider spricht im III. Bande seines »Musikalischen Liedes« ziemlich ausführlich über diese Dinge, weshalb auf ihn verwiesen sein mag.

Nur einer Liedersammlung sei hier gedacht, die für das volksthümliche Lied von größter Bedeutung ist, das ist das »Mildheimische Liederbuch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlischen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt, von Rudolf Zacharias Becker«. Die »Melodien zum Mildheimischen Liederbuche für das Piano-Forte oder Klavier« füllen einen besonderen Band aus. Das Buch erlebte mehrere Auflagen. Die »Melodien« von 1799 (Gotha, Beckerische Buchhandlung), 391 an der Zahl, sind sämmtlich ohne Angabe der Komponisten wie die Texte ohne Bezeichnung der Dichter, und dieser Umstand trägt hauptsächlich die Schuld, daß so viele Lieder lange Zeit unter falscher Flagge segelten. Erst die Ausgabe von 1817 nennt die Tonsetzer der einzelnen Weisen. Fast alle Liedersänger der besprochenen Periode sind darin vertreten; es ist dies Buch eine erschöpfende Auswahl von all den volksthümlichen Liedern, die seit Hiller's Beginnen entstanden sind. Neben so manchem Faden und Unbedeutenden weist es auch das Beste auf, was die Liedlitteratur der Zeit erzeugt hat, und, an dem Marksteine des Jahrhunderts stehend, giebt es dasselbe an eine neue Zeit ab. Was von jenen Liedperlen heute noch gesungen wird, ist meist durch das »Mildheimische Liederbuch« auf unsere Tage gekommen.

Eine genaue Durchsicht der Lieder zeigt namentlich bei oft gesungenen Weisen Abweichungen von den Originalmelodien. So schreibt Hiller in seinem: »Ohne Lieb' und ohne Wein« am Schlusse der ersten Periode:



[1] Selbst die Königl. Bibl. zu Berlin hat hierin sehr wenig aufzuweisen.

Das »Mildheimische Liederbuch« notirt jedoch so:



Das Lied der Amalia aus Hiller's »Arndtekranz«: »Ein junges Bauermädchen kam« hat in dem Singspiele folgende Melodie:



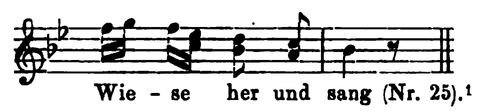
Unser Liederbuch bringt in Nr. 251 (Ausgabe 1799) das Lied mit Zugrundelegung des »Weiße'schen Textes: »Ich bin der Hexe gar zu gut« in folgender Fassung:



Reichardt's allbekanntes »Veilchen« endet im Originale:



Dafür setzt das »Mildheimische Liederbuch«:



(Nr. 25).[1]

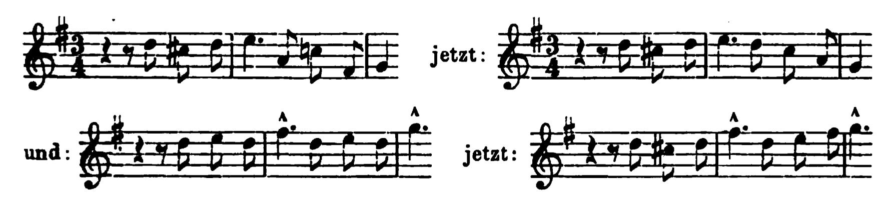
Der Grund derartiger Abänderungen ist in der mündlichen Überlieferung dieser Lieder zu suchen. Im Munde des Volkes vollzieht sich bei diesen Weisen ein Assimilationsproceß, wie ihn die Sprachwissenschaft auch kennt. Das Volk hört die Lieder singen und reproducirt sie mit kleinen Abweichungen, die seinem Fassungsvermögen näher liegen. Es könnten diese Änderungen als Eingriffe in das Eigenthum des Komponisten betrachtet und deshalb beanstandet werden; allein, sie sind nicht zu verwerfen. Wenn der Komponist versäumt, völlig volksmäßig zu schaffen, wie er es in diesen Fällen doch will, so hat das Volk das Recht, die Lieder sich nach seinen Anschauungen und seinem Können zurecht zu machen, sie eben volksmäßig, d. h. zumeist natürlicher, fließender zu gestalten. Es bildet eben im volksthümlichen Liede das Volk die letzte Instanz: es hält als unveräußerliches Eigenthum fest, was in seinem Geiste geschaffen ist, und verwirft, was der wahren Volksthümlichkeit nicht entspricht.

Die behandelte Periode von 1770—1800 trägt in der Geschichte des musikalischen Liedes das Gepräge einer Reaktion. Eine frühere

---

[1] Bekanntere Lieder, die das »Mildheimische Liederbuch« nicht enthält, denen es aber ähnlich ergangen, sind:

W. Müller's: »So leb' denn wohl, du stilles Haus« aus »Alpenkönig und Menschenfeind«. Wie oft sieht und hört man für:



B. A. Weber's: »Mit dem Pfeil, dem Bogen«. Heute singt es niemand anders als mit der Wendung: durch Ge-birg und Thal, während der Tonsetzer schreibt:



Entwicklung wird abgebrochen. Mit wenig Ausnahme erkennen die Tonsetzer nur die kleine, den Formen des Volksliedes entsprechende Gestalt des Liedes als die einzig richtige an, wobei sie dem Gekünstelten der italienischen Gesangsmanier zumeist den Rücken kehren und dafür deutsche Schlichtheit allenthalben anstreben.

Dabei wird jeder musikalische Aufschwung, der üb[illegible] die engen Formen hinausführen könnte, beinahe ängstlich vermi[illegible]den — ja, die gleichzeitig erstehende dichterische Lyrik des Hai[illegible]es und Goethe's führt bei Schulz dazu, der Musik im Liede ein[illegible] untergeordnete Stellung anzuweisen. Melodie und Harmonie [illegible] in den Augen der meisten Liedersänger ein »enganschließen[illegible]wand« um den vom Dichter geschaffenen Körper, ein Mittel zu [illegible]wecke, die dichterischen Liedperlen allgemein bekannt zu mac[illegible] In der Schlichtheit des Liedes glaubt man denn auch den ech[illegible] Volkston gefunden zu haben.

Die große Menge dieser Lieder ist jedoch sehr bal[d] wieder von der Bildfläche verschwunden, hat also nicht die wahre Volksthümlichkeit bewährt; nur eine bescheidene Anzahl hat sich bis heute zu behaupten gewußt, und zumeist ist das, was damals »die Alten sungen«, heute Eigenthum der Jugend in den Schulen geworden.

Auch die Theorien jener Periode, soweit sie kurzsichtig und kunstschädlich waren, wurden bald überwunden. Aber eine bleibende Bedeutung hat sie dadurch erlangt, daß sie die Lust am Liede allenthalben weckte oder verstärkte.

Die Kunst drang nach langer Zeit wieder einmal ins Volk, gab und empfing. Die Stellung, die Deutschland im 19. Jahrhundert auf dem Gebiete des Liedes errungen hat, ruht wesentlich auf der Arbeit jener Zeit und auf den Leistungen Hiller's, Schulzens und ihrer Genossen.

Wir haben alle Ursache, ihrer dankbar zu gedenken und die Lehren, die aus ihren Erfolgen und aus ihren Irrthümern sprechen, festzuhalten.

Musikbeilagen.

1. Standfuss: Lied des „Jobsen“ aus den „Verwandelten Weibern“ (zu S. 87).




Doch bald war es um sie ge -
than: sie starb und rei - ste nach dem Him - mel, da
war es zu; mit viel Ge - tüm - mel klopft sie hier un - ge -
dul - dig an, klopft sie hier un - ge - dul - dig an.

2. J. A. Hiller: Lied der „Lene“ aus den „Verwandelten Weibern“ (zu S. 87).



3. J. A. Hiller: „Als ich auf meiner Bleiche“
Lied des „Hannchen“ aus der „Jagd“ (zu S. 88).



4. Joh. Frd. Reichardt: Lied aus „Jery und Bätely" von Goethe (zu S. 41).

Lied.

(Bätely — dann Jery die nächste Strophe mit wenig veränderter Melodie.)



5. J. Ph. Kirnberger: „Oden mit Melodien" (1773) (zu S. 44).

Wiegenlied.



6. J. A. Hiller: „Lieder für Kinder" (Leipzig, Weidmanns Erben. 1769) (zu S. 46).

Der Mai.





7. C. G. Claudius: „Lieder für Kinder" (Frankfurt a/M. 1780) (zu S. 49).



Abendgesang auf der Flur.



Im Originale ein Klaviernachspiel von 3 Takten.

8. J. A. P. Schulz: „Lieder im Volkston" 1. Theil, II. Auflage 1785 (zu S. 52).

Lied von Jacobi.



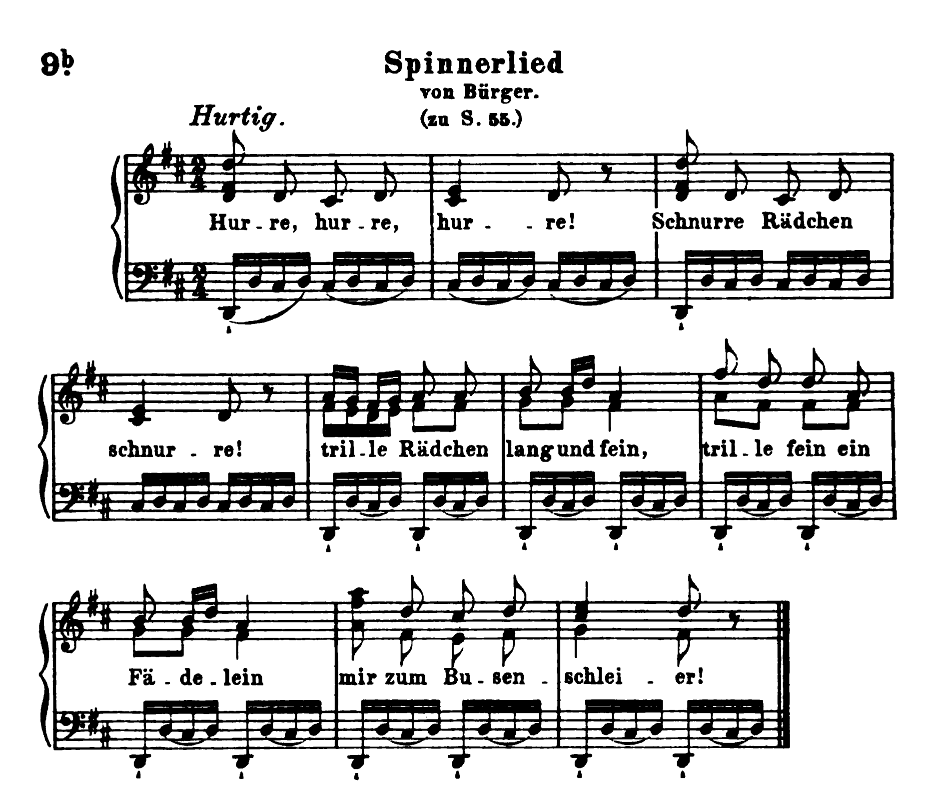
9a J. A. P. Schulz: Drescherlied von Voss (zu S. 55).



9b Spinnerlied

von Bürger.

(zu S. 55.)



10ª Joh. André: Ballade von Hölty
aus „Lieder in Musik gesetzt". Offenbach. (zu S. 59.)



10b. Joh. André: Mailiebe aus „Lieder in Musik gesetzt" (zu S. 59).



11a. Joh. André: „Neue Sammlung von Liedern" u.s.w. II. Theil (zu S. 60).





11b.

Die Nacht im Thal

von Frl. v. Göchhausen aus „Lieder und Gesänge", 4. Heft (zu S. 60).





11c. Joh. André: „Lieder, Arien und Duette beim Klavier", 4. Heft (zu S. 60).

Gärtnerlied





12a. Joh. André: Rheinweinlied von Claudius (zu S. 61).

1. Bearbeitung („Lieder und Gesänge beim Klavier" 3. Heft. 1779).

12b. 2. Bearbeitung („Lieder in Musik gesetzt", Offenbach) (zu S. 61).



13a Aemilius Kunzen: „Weisen und lyrische Gesänge". 1788 (zu S. 62).



14a. Joh. Frd. Reichardt: „Oden und Lieder von Uz, Kleist, Hagedorn". Grottkau, 1782 (zu S. 68).

Lied eines reisenden Handwerksburschen.

Froh.





14b.

Der verliebte Bauer

von Hagedorn

(zu S. 68).

Lebhaft.







15ª Joh. Frd. Reichardt: „Musikalische Blumenlese". 1795 (zu S. 70).

Lied der Liebe von Tiedge.



15ᵇ J. A. P. Schulz: „Lieder im Volkston" 1. Theil, II. Auflage (1785).

Einladung von Miller.



16. Leop. Kozeluch: „12 Lieder mit Melodien beim Klavier“ Wien, Selbstverlag.
(zu S. 72.)



Eine neugefundene altgriechische Melodie.

Von

Philipp Spitta.

So genau wir über manche Seiten der antiken Musik-Theorie unterrichtet sind, so gering sind bekanntlich unsere Kenntnisse von der praktischen Musik der Griechen. Verläßlich überliefert waren bisher nur drei Tonstücke: Hymnen an die Muse, an Apollo und an die Nemesis. Sie kamen im Jahre 1581 zuerst ans Licht; seitdem hat durch drei Jahrhunderte ein Zuwachs an altgriechischen Musikstücken nicht stattgefunden. Die von Athanasius Kircher veröffentlichte Melodie zur ersten pythischen Ode des Pindar ist schwerlich antik; jedenfalls verhindert das Geheimniß ihrer Herkunft bis auf weiteres, wissenschaftliche Folgerungen aus ihr abzuleiten. Unserer Zeit scheint es beschieden zu sein, den dürftigen Besitz zu erweitern. Vor wenigen Monaten verbreiteten Zeitungen die Nachricht von einem Hymnus auf Apollo, der, mit den zugehörigen Musiknoten auf einen Stein gemeißelt, bei den französischen Ausgrabungen in Delphi gefunden sein soll. In den Papyrus-Sammlungen des Erzherzogs Rainer in Wien entdeckte C. Wessely vor drei Jahren ein im 1. bis 2. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung geschriebenes Bruchstück eines Chorgesanges aus Euripides' »Orestes« (v. 338—344) auf einem aus Hermopolis magna in Egypten stammenden Papyrus. Vor etwa zehn Jahren veröffentlichte W. M. Ramsay unter anderen in Kleinasien gesammelten Inschriften ein auf einer kleinen Marmorsäule eingemeißeltes anakreontisches Gedicht mit Tonzeichen. Da es in einer Publikation steht, die den Musikforschern selten in die Hand kommt,[1] so war uns der wichtige Fund entgangen. Ramsay wußte mit den Zeichen nichts anzufangen,

---

[1] *Bulletin de correspondance hellénique. Septième année* 1883. Athen und Paris. S. 277 f. unter Nr. 21.

und auch andere Epigraphiker ließen sie unbeachtet, bis kürzlich Professor Otto Crusius in Tübingen die volle Bedeutung des Fundes erkannt und vor der wissenschaftlichen Welt klar gelegt hat.[1] Was es mit dem delphischen Hymnus auf sich hat, darüber werden wir hoffentlich bald von sachkundiger französischer Seite belehrt werden. Eine Besprechung des Euripideischen Fragments mag für ein späteres Heft der Vierteljahrsschrift vorbehalten bleiben. Hier soll nur von dem anakreontischen Liede die Rede sein.

Der Fundort ist Aïdin, südöstlich von Smyrna unterhalb der alten Stadt Tralles gelegen, die Hauptstadt des gleichnamigen Sandschaks. Besitzer der Marmorsäule ist jetzt ein Mr. Purser in Smyrna. Offenbar hat sie als Untersatz eines Standbildes gedient. Die Inschrift zerfällt in drei Theile, deren erster die Bestimmung des Bildwerkes angiebt, deren zweiter das mit Gesangnoten versehene Lied enthält, während der dritte die Unterschrift darstellt. Der Gemeinverständlichkeit halber setze ich sie in Currentschrift und stichisch abgetheilt her.

Εἰκὼν ἡ λίθος εἰμί· τίθησί με Σείκιλος ἔνθα
Μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον.

C Z Z KIZ I,
ὅσον ζῇς φαί-νου

K I Z IK O C OΦ
Μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ·

C KZ I KIK C OΦ
Πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν,

C K O I Z K C CCX]
Τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

Σείκιλος Εὐτερ[2] *ζῇ.*

»(Der Stein spricht:) Ein Bildniß bin ich. Seikilos setzt mich hierher als ein langdauerndes Zeichen unvergänglichen Gedenkens.

Wirke froh, so lang du lebest,
Laß dich nichts bekümmern,
Kurz nur ist des Lebens Dauer,
Ihren Zoll verlangt die Zeit.

Seikilos der Euterpe [?] zu seinen Lebzeiten.«

[1] Philologus. Zeitschrift für das klassische Alterthum. Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung. Jahrgang L, S. 163 ff. und 576; Jahrgang LII, S. 162 ff.
[2] Wegen Beschädigung des Steins nicht vollkommen lesbar.

Als ich Ramsay's Wiedergabe der Inschrift zuerst zu Gesicht bekam, las ich die Lied-Melodie so:



Zwei neue von dem Stein genommene Abklatsche, die sich Crusius zu verschaffen gewußt hat, zeigen jedoch, daß Ramsay die rhythmischen Zeichen der Melodie nicht überall genau erkannt hat: das Zeichen der dreizeitigen Länge ⌴ ist ihm ebensowohl entgangen, wie die Betonungspunkte und das Häkchen hinter der siebenten Note (*d*), wogegen er das Finalzeichen] richtig wiedergiebt. Daß die Melodie dipodisch gemeint ist, also nicht im Dreiachtel-Takt dargestellt werden kann, wird durch die Betonungspunkte sofort klar. Aber auch der Sechsachteltakt scheint mir unmöglich, und dies ist der einzige wesentliche Punkt, in dem, wie ich glaube, Crusius' umsichtige und scharfsinnige Untersuchungen das Richtige nicht getroffen haben.

Der Begriff der Syncopatio, wie er uns bei den Musiktheoretikern des XIV.—XVI. Jahrhunderts entgegentritt, ist auch den Griechen nicht fremd gewesen. Was wir heute unter ihm verstehen, ist schon nicht mehr ganz dasselbe: offenbar hat die Vorherrschaft der Instrumentalmusik stark dahin gewirkt, sein Wesen zu verdunkeln, das unzweifelhaft auf der Wortbetonung beruht, also nur im Gesange völlig begriffen werden kann. *Sincopa est divisio figurae ex omni parte per partes separatas, quae partes reducuntur ad invicem numerando perfectiones vel imperfectiones mensurarum* sagt Prosdokimus de Beldomandis (Coussemaker, Scriptores III, 224). D. h. »das Ganze einer Note wird in seine Theile zerlegt, und diese Theile werden von einander getrennt; sie müssen aber auf einander bezogen werden, wenn man die Bestandtheile der Abschnitte drei- oder zweitheiliger Mensur zusammenrechnen will«. Prosdokimus spricht hier von einer in der Praxis ganz bekannten Sache und durfte es deshalb unterlassen, das zweite für das Wesen der Synkope wichtige Moment anzuführen, daß die Trennung der Theile bewirkt wird durch Zwischenschiebung von Noten größeren Zeitwerthes. Kurz und schlagend sagt Tinctoris im *Terminorum musicae Diffinitorium* (Chrysander, Jahrbücher I, 104): *Sincopa est alicuius notae interposita*

maiore per partes divisio, und gewissermaßen beide Definitionen zusammenfassend Glarean (Dodecachordon 213): *Syncopen vocant, quoties notulae minores per majores separatae ad sese invicem reducuntur.* Auf diese Beziehung der Theile zu einander kommt es an. Es soll den Hörer die Empfindung beherrschen, daß auf die erste kürzere Note eine Ergänzung wartet, und bis diese eintritt, soll das Gefühl in einer gewissen Schwebe gehalten werden. Der Eintritt kann bald oder später erfolgen, je nachdem der zwischengeschobenen Note eine, einige oder viele sind; dies Einschiebsel selbst aber steht oder bewegt sich in seinem Ringe frei und ungebunden. Hiervon weicht der Gebrauch der modernen Synkope häufig ab; man ist heute geneigt, die erste kürzere Note nicht erst durch die abschließende letzte, sondern schon durch einen Theil der nächstfolgenden, und den Rest von dieser, wenn die Synkopirung durch mehre Töne geht, wiederum durch die folgende und so bis zu Ende fort zu ergänzen. Dadurch erhalten synkopirte Partien moderner Musik etwas aufgeregtes und drängendes:



während die alte Synkopirung zwar nachdrücklich auftritt, aber zugleich durch würdige Anmuth reizt:



Man sieht, daß hier anfangs zwei gleich stark betonte Noten auf einander folgen, daß die die Gruppe schließende kürzere Theilnote aber immer unbetont sein muß. Die Griechen kennen dasselbe Verfahren unter dem Namen: Anaklasis = Umbiegung, und ihre Metriker wollen diesen von einem gewissen Gestus herleiten, den hierbei ihre Tänzer zu machen gehabt hätten. Wenn das nur nicht eine jener künstlich konstruirten Erklärungen ist, deren die musikalische Terminologie zu allen Zeiten so viele aufweist! Die mittelalterliche Theorie und Praxis dürfte uns, wennschon rückwärts, doch sicherer führen. Zwei ionische Füße: ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — haben Anaklasis erhalten, wenn sie dieses rhythmische Schema zeigen: ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —. Hier stehen die 4., 5. und 6. Silbe in Synkopation. Die beiden Kürzen, welche die Länge umschließen, gehören zu einander. Man kann die zweite zu der ersten ziehen, oder umgekehrt. Thut man das letztere, so sind beide Jonici in ihrer Urgestalt wiederhergestellt. Durch die Anaklasis haben sie sich in einander verschränkt, und

nur eine solche Vorstellung macht meines Erachtens das Hephaestion-scholion verständlich: *λέγεται δὲ* [nämlich *τὸ ἀνακλώμενον μέτρον*] *οὕτως ὅτι ἡ τελευταία τοῦ πρώτου ποδὸς ἀνακλᾶται ἐπὶ τὴν τοῦ δευτέρου ἄρχουσαν βραχεῖαν.*

Es ist sehr werthvoll, daß wir durch die Seikilos-Inschrift einen sichern Beleg für das Vorkommen der Synkope in der altgriechischen Musik erhalten. Allerdings ist ihre musikalische Wirkung dadurch abgeschwächt, daß die Länge, welche auf die einleitende Kürze regelrecht zu folgen hätte, ihrerseits wieder in zwei Kürzen aufgelöst ist. Aber darüber, daß man die rhythmische Figur synkopisch zu verstehen hat, kann doch kein Zweifel sein. Sucht man nun nach der rhythmischen Grundform des ganzen Tongebildes, so wird darauf Bedacht genommen werden müssen, daß 1) überall da, wo zwei nebeneinander stehende Noten punktirt sind, die erste der beiden den natürlichen Sitz des Haupttons anzeigt, 2) alle kurzen Ergänzungsnoten unbetont sind. Wählt man Sechsachteltakt, so findet sich zwar wohl die erste, nicht aber die zweite Forderung erfüllt. Crusius ordnet die Tonfolgen so:



Dabei fallen die synkopirten Ergänzungssilben *συ, στι, ἀπ* auf betonte Taktheile. Dies ist nur bei Einordnung in den Dreivierteltakt zu vermeiden:



Jeder, der Vokalmusik des XV. und XVI. Jahrhunderts kennt, wird in der energischen und wechselreichen Deklamation, die sich nunmehr innerhalb der konstanten rhythmischen Grundform entfaltet, einen mit jener nahe verwandten Geist erkennen. Streng genommen stände auch der Ton $\overline{cis}$ im dritten Abschnitt (Silbe *μη*)

in der Synkopirung: , und man könnte fragen, wa-
νου, μη-δὲν
rum dies nicht durch einen Betonungspunkt angezeigt worden sei. Aber dann hätte auch die vorhergehende kurze, angebundene Note einen Punkt erhalten müssen. Die Griechen hatten nun, so viel wir wissen, für eine dreizeitige Länge kein anderes Zeichen als ⌴ und der hineingesetzte Punkt konnte sich immer nur auf die erste Zeit des Taktes beziehen. Da war es ganz folgerichtig, auch die Markirung des *cis* zu unterlassen.

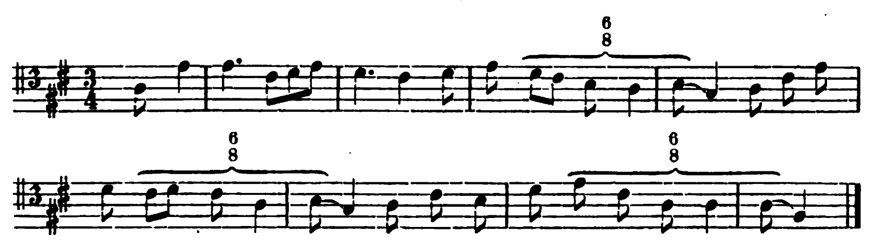
Westphal findet in zwei durch Anaklasis verbundenen Jonici einen Wechsel zwischen Dreiviertel- und Sechsachteltakt; Crusius bestreitet die Richtigkeit dieser Annahme. Es kommt hierbei darauf an, wie man sich die Icten vertheilt denkt. Natürlich kann der Dreiviertel-Rhythmus streng durchgeführt werden; ob es überall geschehen soll, wird wohl vom Texte abhängen. Die Synkope dient ja gerade dazu, sich dem Wortfall innig anzuschmiegen, und auch in anderen Beziehungen lassen die mittelalterlichen Mensuralisten den Sänger mit großer Freiheit schalten. Wenn man ein im *Tempus imperfectum* geschriebenes Gesangstück durchzählt, so wird man immer eine Summe erhalten, die sich durch zwei Semibreven glatt dividiren läßt. Aber damit ist nicht gesagt, daß man das Stück nun in lauter gleich rhythmisirte Takte zu je zwei Semibreven zerschlagen könnte. In den weiten Schranken, welche die allgemeine Mensur zieht, können sich die verschiedenartigsten Gebilde tummeln. Es ist eben eine Eigenthümlichkeit dieser Musik, daß sie jene Gleichmäßigkeit der Takteintheilung nicht kennt, die zwar zum Wesen der Instrumentalmusik nothwendig gehört, der einstimmigen Gesangsmusik aber innerlich fremd ist. Den Gesetzen der Einstimmigkeit bleibt nun die Vokalmusik des XV. und XVI. Jahrhunderts trotz ihrer Polyphonie immer unterworfen, und da die Griechen überhaupt nur einstimmig gesungen haben, so werden diese Gesetze auch wohl für sie gültig gewesen sein. Ich darf den Anfang einer Komposition Hans Leo Hassler's aus dem Jahre 1596 zur Erläuterung hersetzen.[1]



[1] Neue Teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten Nr. XV.



Das Mensurzeichen giebt einen zweitheiligen Grundrhythmus an, aber schon mit der zweiten Note beginnt das Hineinspielen des dreizeitigen und setzt sich fort bis gegen das Ende, wo der zweizeitige sich als der herrschende behauptet. In gleichem Sinne wird man über die synkopirten Jonici urtheilen müssen, und auch über unser Seikilos-Lied. Sein Grundrhythmus ist Dreivierteltakt, aber der Sechsachteltakt spielt mehrfach hinein. Ich zweifle nicht, daß der Vortrag des Liedes so gemeint gewesen ist:



Man lasse sich nicht durch die Taktstriche stören, die den Fluß der Tonreihen zu hemmen scheinen, aber nur zu Gunsten des modernen Lesers eingesetzt sind. Durch die Kombination von Dreiviertel- und Sechsachtel-Takt wird auch der vorletzte Ton der 2., 3. und 4. Zeile gerettet, den Crusius zu einem Vorschlag von irrationaler Zeitdauer verflüchtigt, was doch nicht ohne weiteres anginge. Den Accent darf natürlich dieser vorletzte Ton nicht haben, da der Betonungspunkt mit vollkommener Deutlichkeit jedesmal über der letzten Note steht. Daß auf eine Schlußsilbe zwei Töne fallen, deren zweiter den Accent hat, ist auch eine Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Melodik; übrigens verdient es Beachtung, daß in unserem Liede die in absteigender Bewegung geordneten zwei Töne stets über einer circumflectirten Silbe erscheinen. Man könnte bei jener Kombination der Taktarten auch die Annahme einer Synkope ganz entbehren; indessen die beiden neben einander stehenden Punkte zeigen deutlich, daß sie gemeint ist. So stellt sich uns das kleine

Lied als ein recht komplicirtes rhythmisches Gebilde dar, und jedenfalls sind besondere Nuancen des Vortrags hinzugekommen, die seine mannigfaltige Gliederung deutlicher noch hervortreten ließen.

Die Zeit, in welcher der Seikilos-Stein angefertigt ist, läßt sich nicht sicher bestimmen. Viele der in jener Gegend gefundenen Inschriften gehören in die ersten Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit, und Gedichte in jenen kurzen jambischen Zeilen, wie sie unser Anacreonticum aufweist, waren im Zeitalter Hadrians besonders beliebt. Daß es aus dieser Periode stamme, darf daher wenigstens vermuthet werden. Ob Seikilos selbst Gedicht und Melodie verfaßte, ob er ein älteres Liedchen hier nur reproducirte, auf diese Fragen können wir keine Antwort geben. Es fällt auf, daß die Melodie in der ionischen Mollskala notirt ist, und daß es in dieser wieder die ionische Oktavengattung ist, der sie angehört. Nimmt man dazu den anakreontisch-ionischen Charakter des Gedichts und den leichten, trällernden Ausdruck der Melodie, so darf man wohl sagen, daß das kleine Kunstwerk nach allen Seiten ein scharf ausgedrücktes Gepräge zeigt. Eliminiren wir durch Transposition die beiden abgeleiteten Töne, so erhalten wir die Oktavgattung *G*, die im Mittelalter die mixolydische genannt wurde. Die Hauptmerkmale einer mixolydischen Melodie: neben der häufigeren Verwendung der oberen Quinte auch die der oberen Quarte und des unteren Ganztones, zeigt auch die Seikilos-Melodie; es würde von rein melodischer Seite garnichts im Wege stehn, sie als eine mittelalterliche anzusprechen. Ja selbst in neuerer Zeit treffen wir noch solche Gebilde, und unter den Litthauern sind mixolydische Melodien bis heute lebendig. Die Marmorsäule von Aïdin bestätigt kräftigst, was man zwar immer angenommen aber noch lange nicht genügend bewiesen hat: den kontinuirlichen Zusammenhang zwischen der alten griechisch-römischen und der mittelalterlich-abendländischen Musik. Mit dem ionischen Gesang verband sich von Alters her der Begriff heiterer Lebenslust; seit den alexandrinischen Zeiten auch der Begriff des Lasciven und Possenreißerischen. Wenn die mittelalterlichen Theoretiker zur Charakterisirung der Oktavgattung *G*, also der ionischen Tonart, die Worte *garrulitas*, *saltus mimici*, *suavitas*, *jucundum vel exultans* anwenden, so brauchen wir uns nicht zu scheuen, auch hierin eine direkte Fortsetzung aus dem Alterthum anzunehmen.

Kritiken und Referate.

Taddeo Wiel, Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1750). Venezia 1892. 182 Seiten in gr. 8.

Als Fortsetzung seiner Studien auf dem Gebiete der alten venezianischen Oper beschenkt Herr Wiel uns hier mit einem neuen Werke, welches in mehrfacher Hinsicht unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Auch diese Publikation ist erfolgt im *Nuovo Archivio Veneto*, einer in vierteljährlichen Lieferungen erscheinenden Sammlung urkundlicher Mittheilungen und Darstellungen aus der Geschichte Venedigs.

Die Bezeichnung »Katalog« für den vorliegenden Band ist buchstäblich zu nehmen, denn was wir hier erhalten, ist ein wirklicher Katalog venezianischer Opern, nicht mehr und nicht weniger. Alles was in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Venedig an Opern gegeben wurde, ist hier der Reihe nach, von Jahr zu Jahr, angeschrieben.

Der Herr Verfasser hat hierbei eine so vollständige Reihe von Textbüchern benutzt, wie sie keinem Zweiten zu Gebote stehen dürfte, und vielleicht wird selbst unser Herr A. Schatz in Rostock, der Besitzer der wahrscheinlich größten Sammlung von Operntexten, nicht im Stande sein, Ergänzungen oder Berichtigungen zu bieten. Diese Textbücher sind es nun auch fast allein, welche dem Autor das Material geliefert haben. Aus denselben werden nicht nur die Titel der Werke, sondern auch die Namen der Dichter, Komponisten, Sänger, Tänzer und sonstiger betheiligter Persönlichkeiten mitgetheilt, soweit sie angegeben sind. Die Dichter und die Tonsetzer der meisten Werke sind schon aus anderen Nachrichten bekannt, und von manchen Opern weiß auch der Verfasser die Autoren nicht anzugeben; aber was in dem Buche des Herrn Wiel ganz besonders werthvoll ist, das sind die Namen der mitwirkenden Sänger nebst der Angabe ihrer Rollen. 528 Opern sind hier aus den fünfzig Jahren insgesammt aufgeführt, und von diesen konnten nicht weniger als 413 mit den Registern der Sänger begleitet werden. Diese 413 Textbücher haben wir wohl als die ersten Drucke oder Auflagen bei neuen Opern anzusehen. Sie liefern uns ein kostbares Material für die Sängergeschichte, die bei dem unaufhörlichen Wanderleben dieser Künstler auf andere Weise gar nicht zu entwirren ist. Von der berühmten Sängerin Vittoria Tesi lesen wir bei Fétis (Biogr. VIII, 264), sie sei 1719 zuerst in Venedig aufgetreten; aber hier aus S. 54 ersieht man, daß sie bereits im Herbst 1718 dort sang, ebenfalls im Theater S. Angelo. Als junge und unerfahrene Sängerin wagte sie ihre ersten Schritte auf dem heißen venezianischen Boden vorsichtiger Weise in einer weniger erheblichen Herbstoper, bevor sie an ein Prachtstück des Karneval gelangte. Bei Fétis, der hier nach guten wenn auch unvollständigen Quellen arbeitete, ist dann gesagt, der Aufenthalt der Tesi in den zehn Jahren 1738—1747 sei nicht anzugeben. Aus Wiel S. 136—155 ersehen wir nun aber, daß sie von

1741—1745 im ersten venezianischen Theater (S. Gio. Crisostomo) die Hauptsängerin war und dort auch in den Jugend-Opern von Jommelli und von Gluck mitwirkte. Dies nur als Beispiel davon, was sich aus solchen Sängerlisten heraus lesen läßt. Welch ein glänzendes Bild würde entstehen, wenn uns außer jenen trockenen Notizen überall auch die wirklichen Vorgänge bekannt wären, unter denen die genannten Werke zur Aufführung kamen!

Was die Zeitfolge und Jahresangabe betrifft, so erlaube ich mir über die Verzeichnisse des verdienstvollen Verfassers noch einige Bemerkungen und Anfragen. Die Opern sind mit fortlaufenden Nummern versehen und nach den Jahren geordnet. In dem betreffenden Jahre stehen sie aber nicht streng chronologisch, denn es wurden damals in sechs mehr oder weniger bedeutenden Theatern (San Gio. Crisostomo, S. Angelo, S. Moisé, S. Fantino, S. Cassiano, S. Samuele) Opern gespielt. Was das einzelne Theater jährlich producirte, mußte also zusammen gestellt werden. Häufig ist hierbei gesagt, ob das Werk für den Karneval oder für die Herbstsaison oder für die Pfingstmesse bestimmt war. Wo solche Angaben fehlen, dürfen wir voraussetzen, daß die dem Verfasser zu Gebote stehenden Quellen keine Mittheilung darüber enthalten.

Hier erhebt sich nun eine Schwierigkeit hinsichtlich der Bestimmung der richtigen Jahreszahl. Das Jahr begann früher nicht mit Januar, sondern mit dem Märzmonat. Aber in derjenigen Periode, um welche es sich hier handelt, hatte Venedig mit den andern italienischen Staaten längst den gregorianischen Kalender angenommen, also den Jahresanfang auf den 1. Januar gesetzt. Nnn findet sich in Wiel's Katalog eine ganze Reihe von Jahreszahlen, die mit dem Jahre der wirklichen Aufführung der betreffenden Oper nicht stimmen, sondern auf das vorhergehende Jahr weisen. Ein Beispiel. Gegen Ende des Jahres 1708 reiste der König von Dänemark unter dem Titel eines Grafen von Oldenburg nach Venedig, wo er mit großem Pomp auftrat und der Pfingstochse des Karnevals wurde. Am Neujahrstage gab er in seinem Palast ein schönes Konzert, zu welchem sich die feine Welt drängte. Karneval begann seinetwegen früher als gewöhnlich. Dies lesen wir in einem Bericht der Londoner Zeitung Daily Courant vom 29. Januar (alten Stils, d. i. am 9. Februar) 1709. Und derselben Zeitung wird dann am 18. Januar (neuen Stils) aus Venedig berichtet, daß die Vergnügungen des Karneval außerordentlich glänzend und kostspielig fortgesetzt wurden und daß der dänische König zwei neue Opern mit großem Beifall gesehen habe:

> »Venice, Jan. 18. The Diversions of the Carneval are continued with extraordinary Expence and Splendor. The King of Denmark has seen with great Satisfaction two new Operas perform'd, one intitul'd the *Illustrions Conquerour*, the other the *Perfidious Tiberinus*«. The Daily Courant v. 17. Febr. 1709.

Diese beiden neuen Karneval-Opern hießen mit italienischen Titeln »*Il vincitor generoso*« und »*Il falso Tiberino*«, und beide führt Herr Wiel nicht erst unter dem Jahre 1709, sondern bereits unter 1708 auf. Es ist doch wohl ausgeschlossen, daß die genannten Stücke bereits im Jahrlaufe 1708 herauskamen und darauf 1709 nur erneuert wurden, denn Niemand würde dann solche Werke im Jahre 1709 »neu« genannt haben, und daß man für den durch einen fremden König verherrlichten Karneval wirklich neue Opern producirte, war doch das wenigste, was geschehen konnte. Es gingen auch die besten Kräfte Venedigs ans Werk: der »Vincitor« wurde von Lotti, der »Tiberino« von Pollaralo komponirt. Finden wir diese Stücke nun bei Wiel unter »1708« aufgezeichnet, so können wir daraus nur entnehmen, daß die ihm vorliegenden Textbücher diese Jahreszahl aufweisen, was sich nach der Ansicht des Herrn Albert Schatz, meines auch bei dieser Gelegenheit wieder

befragten Orakels in solchen Dingen, daraus erklären würde, daß der Karneval regelmäßig schon am 26. December (ausgenommen wenn derselbe auf einen Freitag fiel) eröffnet wurde, bei welcher Gelegenheit auch die erste Karneval-Oper zur Aufführung kam, deren Text natürlich die Jahreszahl des December erhielt. Wir müßten dann weiter annehmen, daß auch für die zweite oder Hauptoper des Karneval die Textbücher schon im December gedruckt wurden, falls sie die Jahreszahl desselben auf dem Titel tragen. Allacci (Drammaturgia, S. 324) setzt übrigens Pollaralo's »Tiberino« in das Jahr 1709, dagegen Lotti's »Vincitor« (S. 816) in 1708, giebt ersterem also das richtige Datum, letzterem dagegen die Jahreszahl des Textbuches, und bei Fétis (V, 353) ist aus 1708 dann gar 1718 geworden. Dieser Verwirrung in der Datirung der früheren italienischen Oper abzuhelfen, ist Herr Wiel der geeignete Mann, und wir Alle würden ihm dankbar sein, wenn er uns hier den rechten Weg zeigen wollte. Bis diese Sache aufgeklärt ist, schwebt die ganze Chronologie der älteren venezianischen Oper in der Luft.

Die erwähnten Widersprüche und Unklarheiten betreffen nicht lediglich die einzelnen Werke, sondern greifen oft in das Leben der Künstler ein und erhalten dadurch mitunter eine ungeahnte Bedeutung. Einen solchen Fall können wir auch hier anführen. Unter den neuen Opern von 1709 verzeichnet Herr Wiel S. 23 die *Agrippina* von Händel, und Allacci (S. 18) datirt das Stück eben so. Andere setzten 1710 als die Jahreszahl der Aufführung, Andere wieder 1708 (was ich selbst früher irrthümlich gethan habe). Wir wissen, daß Händel diese Oper zum Karneval schrieb; war es nun die erste Oper des Karneval, was wir annehmen dürfen, so kam sie am 26. December 1709 zuerst heraus. Aber wer giebt uns darüber Gewißheit? Wurden die Opern-Aufführungen damals in den venezianischen Zeitungen angezeigt, so müßte sich das Genauere hierüber an Ort und Stelle leicht ermitteln lassen.

Das werthvolle Quellenwerk des Herrn Verfassers verdient die wärmste Empfehlung.

Fr. Chrysander.

Michael Haller, Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang. Regensburg, Alfred Coppenrath (H. Pawelek) 1891.

Unser Jahrhundert hat trotz der starken Kontraste, die es in der Entwicklung der Kunsttechnik zeitigte, und obgleich die Basis des Schaffens sich nun schon seit zwei Jahrhunderten immer mehr nach Seite des harmonischen Fortgangs verschoben hat, bis an sein Ende daran festgehalten, daß die Lehre des Kontrapunkts zur völligen Durchbildung des Komponisten eine unerläßliche Nothwendigkeit sei. Zahlreich sind die Versuche, die Lehre des Kontrapunkts neu aufzubauen, und das vorwaltende harmonische Bewußtsein gleich von Anfang an zur Grundlage der Stimmführungs-Lehre zu erheben. Wenn hierbei immerhin ein flüßiger, oft auch wohlklingender Satz erreicht werden kann, so gewinnt doch der Schüler durch diese Methode keinen Einblick in die primären Verhältnisse der natürlichen Melodie-Bildung, der natürlichen Gegenwirkung einer Stimme gegen die andere. Meistens wird ein mehr oder weniger eleganter Extrakt aus einem rein harmonischen Satz gelehrt, der, so geschmackbildend er auch sein mag, doch nur ganz gelegentlich auf das innere Wesen aller Stimmführungs-Fragen eingeht. Darum haben auch Einzelne den festgegründeten Boden des strengen Kontrapunkts nicht verlassen, sondern haben erfolgreich weitergebaut, wo J. J. Fux und die späteren italienischen Theoretiker stehen geblieben waren. Vor Allen sei hier neben Dehn Heinrich Bellermann genannt. Wenn auch dieser Autor nichts wesentlich Neues im Lehrstoffe hinzubrachte — und ich halte dies überhaupt für ausgeschlossen, da die natürlichen Beziehungen der Töne zu einander unwandelbar

sind — so ging er doch über Fux durch das tiefere und geläuterte Raisonnement, die breite historische Basis, auf der er fußt, weit hinaus. Und so wird jede kommende Epoche das alte unerschöpfliche Thema mit neuen Kräften und neuem Geiste immer wieder anzuschlagen haben.

Auch der Inhalt des vorliegenden Werkes bringt in diesem Sinne weder gute noch schlimme Überraschungen. Es folgt in Anordnung und Behandlung des Stoffes im großen Ganzen dem *Gradus ad Parnassum*. Die Technik des Verfassers ist im Text und in den Beispielen eine vortreffliche, wie von ihm gar nicht anders zu erwarten war. Ganz neu und für den Lehrer wie für den Schüler hochwillkommen ist die umfangreiche Heranziehung von Beispielen aus den Klassikern des *A cappella*-Stiles. Und so könnte das Werk, ohne daß ich weiter auf seinen Inhalt einginge, dem Leserkreise dieser Zeitschrift aufs Wärmste empfohlen werden, und diese Besprechung damit ihr Ende finden, wenn sich mir nicht einige Bemerkungen allgemeiner Art aufdrängten.

Es ist eine interessante Erscheinung, daß zur Zeit des tiefsten Verfalles der katholischen Kirchenmusik die Technik des strengen *A cappella*-Satzes im protestantischen Norden weiter gepflegt wurde. Die Berliner Komponisten-Schule beruht auch heutzutage vornehmlich auf diesem Grunde. Es kann nicht geleugnet werden, daß diese glückliche »Erhaltung der Kraft« durch viele Jahrzehnte auf Kosten des protestantischen Geistes vor sich ging; in unseren Tagen ist aber eine erfreuliche Umkehr zum protestantischen Urmaterial, dem Kirchenliede, zu konstatiren. Die Regensburger Reformbewegung knüpft nun an jene Bestrebungen an, die sie vorgefunden hat; wenigsten bekennt Michael Haller seine Filiation in offener und sehr anerkennenswerther Weise. Und nun darf man sagen, ist der reine — strenge — *A cappella*-Satz wieder jenem Kultus zurückgegeben, von dem er ausgegangen und mit welchem er durch seine tiefsten Wurzeln verbunden ist. Ist doch in der katholischen Kultus-Form ein ganz bestimmter musikalischer Stil festgehalten, der strenge genommen auch dann beizubehalten wäre, wenn freie Kompositionen die Stelle des einstimmigen Priestergesanges zu übernehmen, oder diesen fortzuführen haben. Auf eine gregorianische Intonation sollte doch mindestens im Geiste dieser Musik, wenn auch nicht jedesmal mit zu Grundelegung des Cantus firmus selber, geantwortet werden. Diese Sache scheint so einfach und mußte doch erst wieder entdeckt werden! Mich berührt es ganz eigenthümlich, in dem Buche von Haller der altbekannten Disciplin einmal in Verbindung mit einer lebendigen und lebensfähigen Kultus-Musik zu begegnen; wir sehen mit Ehrfurcht Dinge, die in unsern Tagen oft als archaistisch angesehen werden, als Studienmaterial für aktuelle Kunstthätigkeit in den Vordergrund gestellt.

Möge die Bewegung der katholischen Kirchenmusik-Reform, die mit so glänzenden Thaten eingesetzt hat, einen nicht nur für dies Eine Feld sondern für die Weiterentwicklung der ganzen Kunst förderlichen Fortgang nehmen. Das Buch von Haller dürfte zum nicht geringen Theil dazu beitragen.

Berlin. **Heinrich von Herzogenberg.**

Niels W. Gade. Aufzeichnungen und Briefe herausgegeben von Dagmar Gade. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen. Mit 3 Portraits und 2 Facsimile's. Basel 1894. Druck und Verlag von Adolf Geering. 279 S. 8.

Mit angenehmen Erwartungen habe ich dies Buch in die Hand genommen und bin in ihnen nicht getäuscht worden. Ein »Buch« ist es eigentlich nicht, sondern ein Band gesammelter Blätter, nicht sowohl bestimmt, über Gade den Menschen und

Künstler zu belehren, als vielmehr sein Bild mit anmuthigen Arabesken zu umwinden und helleres Licht darüber scheinen zu lassen. Vollen Genuß gewährt er also nur denen, die ein fest umrissenes Bild von Gade schon in sich tragen, sei nun dieses aus persönlichem Verkehr gewonnen, oder aus seinen Werken, oder aus beidem. Die Reihen seiner persönlichen Freunde sind durch die Jahre schon stark gelichtet, die Liebe zu seiner Musik schien wenigstens in Deutschland zeitweilig abzunehmen. Aber was ich bald nach Gade's Tode öffentlich auszusprechen mich gedrungen fühlte, scheint schon jetzt, und früher als ich erwarten durfte, sich zu bewahrheiten. Vielleicht hat gerade sein Tod den Anstoß gegeben, sich darauf zu besinnen, was man an ihm besaß. Auffallend häufig erscheinen jetzt seine Werke wieder in der Öffentlichkeit und behaupten sich in ihr. So wächst ein jüngeres Geschlecht allmählich in die richtige, von Über- und Unterschätzung gleich weit entfernte Würdigung des Mannes hinein. Auch ihm sei die Sammlung der »Aufzeichnung und Briefe« empfohlen. Den Beginn einer autobiographischen Skizze findet man darunter, die nach hinterlassenen Notizen von der Herausgeberin weiter geführt wird. Später treten dann Briefe von und an Gade an Stelle der Erzählung und die Herausgeberin beschränkt sich auf eingestreute mehr oder weniger kurze Zwischenbemerkungen, die eine Art von Kontinuität herstellen sollen. Mit Pietät und Takt hat sie ihre Aufgabe gelöst. Ueber die letzten Jahre und den Lebensausgang wird nur kurz berichtet. Eine Beigabe bilden »Briefe an Verschiedene und von Verschiedenen«. Da auch das Buch selbst größeren Theils aus Briefen besteht, so erscheinen Briefe als besondere Beigabe etwas auffällig. Aber die Herausgeberin meinte wohl, sie unter den andern nicht unterbringen zu können, ohne den ruhig fortziehenden Fluß der Ereignisse zu stören, und darüber wollen wir mit ihr nicht rechten. Wenn irgend etwas, so haben Veröffentlichungen dieser Art Anspruch auf Zwanglosigkeit.

Ein naiver Frohmuth, eine kindliche Liebenswürdigkeit sind in Gade's Charakter hervortretende Züge, und von ihnen geben auch seine Briefe vollstes Zeugniß. Etwas anmuthigeres als die Briefe aus den glücklichen Leipziger Jahren wird man schwerlich zu lesen finden. Das Gefühl, wie sehr Gade als Musiker und Mensch doch auch uns gehörte, überkommt den Leser hier besonders stark. Mendelssohn, Schumann und er sind ein Dreigestirn, und werden als solches in der Nachwelt leuchten. Wohl ist der Schein, der von dem jüngsten unter ihnen ausgeht, ein etwas schwächerer. Aber entfernte man ihn von seiner Stelle, so würde auch der Glanz der beiden andern sich verdunkeln.

Berlin. Philipp Spitta.

Notizen.

Zu Buchanan's Psalmen. B. Widmann sagt in seinem Aufsatz über »die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof« (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft V, 291): »Die erste Veranlassung zu denselben (Kompositionen) gab G. Buchanan, welcher die Psalmen paraphrasirte. Diese hat sodann N. Chyträus mit Erläuterungen und den Kompositionen Olthof's im Jahre 1585 und dazu in einem weiteren Bändchen im Jahre 1619 »Kollektaneen« mit sprachlichen Erörterungen und weiteren vierstimmig gesetzten Melodien zu Horazischen Oden erscheinen lassen.« Dem Vorwort zu den Kollektaneen, welches — wie Widmann a. a. O. S. 292 sagt — die erste Ausgabe der Psalmen vom Jahre 1589 nicht enthält, entnimmt derselbe den Namen des Komponisten St. Olthof. Dagegen ist zu bemerken, daß gleichzeitig mit der Buchananschen Psalmenparaphrase, nämlich am 4. September 1585, in gleichem Format und derselben Schrift zu Frankfurt am Main auch die Kollektaneen sammt dem Vorwort des Chyträus erschienen sind, daß aber dieses Vorwort den Namen des Komponisten der Psalmen nicht angiebt. Es heißt da: »*egi cum primario scholae nostrae cantore, ut triginta*« *etc.* . . . und weiter: »*unum hoc addo, me in gratiam et usum auditorum quoque meorum Academicorum, quibus hoc tempore odas Horatii explico, curasse, ut eorum etiam carminum Horatianorum genera, quibus non est usus Buchananus, melodiæ certæ aliis subiungerentur, una cum carminis Phalæcii, alias quidem usitatissimi, sed tamen neque a Buchanano, neque ab Horatio usurpati, harmonia.*« Ein Exemplar der ersten Ausgabe der Psalmen mit den Kollektaneen habe ich vor kurzer Zeit erworben. Becker (Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Sp. 297 fg.) kennt Ausgaben der Buchananschen Psalmen mit den Zuthaten des Chyträus, mit den Melodien und den Kollektaneen vom Jahre 1585, 1590, 1597, 1610, 1613, 1616, 1619, 1624, 1646. Er schreibt nur die neun vierstimmigen, den Kollektaneen angehängten Gesänge dem St. Olthof zu. List und Francke verzeichneten in ihrem Antiquarkatalog Nr. 239 eine Ausgabe desselben Werkes mitsammt den Kollekttaneen vom Jahre 1608. Diese zahlreichen Ausgaben sprechen deutlich für den hohen Werth dieses Buches. Um so wissenswerther erscheint es, in wie weit die Bezeichnung des St. Olthof als Komponisten der Psalmen und Anhänge berechtigt sei, beziehungsweise ob er im Jahre 1584 der *primarius cantor* war, von welchem in dem Vorwort die Rede ist. Die Ausgabe vom Jahre 1619 kann nichts beweisen, da damals Chyträus bereits lange todt war.

Graz. **Ferd. Bischoff.**

Zu Procházka's Mozart in Prag. Als ich dies Buch im vorigen Jahrgange (S. 413 f.) besprach, war mir noch nicht bekannt, daß Herr Prof. Bischoff in Graz sich ebenfalls mit ihm befaßt und auch die Angelegenheit des Dr. Feuerstein berührt hatte (Neue Zeitschrift für Musik 1893, Nr. 5). Ich sehe jetzt, daß er dem letzten Satze des Weber'schen Briefes eine bessere Deutung gegeben hat, als ich und bin auch meinerseits nun überzeugt, daß dieser sich auf Nissen's Mozart-Biographie bezieht. **Ph. S.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.

Die Vesper-Gottesdienste in der evangelischen Kirche[1].

Von

R. v. Liliencron.

Bekanntlich nahmen die Reformatoren des 16. Jahrhunderts von den Horen des römischen Breviers nur zwei, die Matutin und die Vesper, unter die Gottesdienste der evangelischen Kirche auf. Auch in der katholischen Kirche sind es im Allgemeinen nur diese beiden, an denen auch die Gemeinde Theil nimmt. Da aber nach evangelischem Princip die Betheiligung der Gemeinde als des eigentlichen Subjektes der gottesdienstlichen Handlung eine wesentliche Bedingung bildet, so musste, von anderen abgesehen, schon dieser Umstand zu der Einschränkung der Nebengottesdienste auf Mette und Vesper führen. Die Reformatoren schlossen sich in Betreff des liturgischen Aufbaues dieser beiden Gottesdienste selbstverständlich an die altkirchliche Form an, doch unter manchen Änderungen, welche aus den Grundgedanken der Reformation hervorgingen. Vor Allem wurden in der Matutin die Lektionen auf die biblischen Bücher alten und neuen Testamentes beschränkt und aus der Matutin wurden diese Lektionen mit dem einer jeden Lektion nachfolgenden Responsorium auch in die Liturgie der Vesper an Stelle des dieser sonst eigenthümlichen kurzen »Capitulum« übertragen. Sodann ward unter Beschränkung anderer liturgischer Elemente oder im Wechsel mit ihnen dem deutschen Gemeindeliede — als dem natürlichen Ausdruck der Betheiligung der Gemeinde — in beiden Gottesdiensten seine Stelle angewiesen.

Wenn ich im Anschluss an die unten in der Anmerkung genannte Schrift von M. Herold hier auf diesen Gegenstand mit einigen

---

[1] Max Herold, Vesperale oder die Nachmittage unserer Feste und ihre gottesdienstliche Bereicherung. Vorschläge und Formularien auf altkirchl. Grunde für das gegenwärtige Bedürfniß. Heft I. 2. verbesserte u. verm. Auflage. 1885. Heft II. 1893. Gütersloh bei Bertelsmann.

Betrachtungen eingehe, so dürfte sich das schon durch den Umstand rechtfertigen, daß die seit nun bald 20 Jahren in der evangelischen Kirche sich regende und in erfreulicher Weise anwachsende Bewegung für die Wiederherstellung der in wahrhaft tiefen Verfall gerathenen liturgischen Ordnung der evangelischen Gottesdienste und ihrer auf diesem Grunde aufzubauenden reicheren musikalischen Ausstattung in jüngster Zeit ganz besonders die Wiederbelebung der Vesper ins Auge gefaßt hat als den geeignetsten Ausgangspunkt für die Wiedergewöhnung der Gemeinde an regere Mitthätigkeit in Gebet, Gemeindelied und Chorgesang. Nach unseren kirchlichen Gewohnheiten ist hierfür die Vesper einstweilen geeigneter als die Mette. Außerdem kommt aber ja, was etwa in jener gewonnen wird, zugleich auch dieser zu Gute. Denn die liturgisch-musikalischen Formen beider sind in der evangelischen Kirche in allem Wesentlichen die gleichen geworden, nur daß in der Mette nach dem »Hymnus« entweder das *Nunc dimittis* (»Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren«, Luk. 2, 29 flg.) oder das *Te deum*, in der Vesper dagegen das *Magnificat* (»Meine Seele erhebet den Herrn«, Luk. 1, 46 flg.) gesungen wird.

Andrerseits aber könnte man vielleicht meinen, diese Blätter seien nicht der geeignete Ort zur Besprechung eines Gegenstandes, dessen Bedeutung unleugbar in erster Linie ein kirchlicher ist. Trotzdem aber ist es umgekehrt gerade der Umstand, dass diese Blätter ihre Leser vor Allem in den Kreisen der Musiker suchen, der mich ganz besonders veranlasst, die Sache hier zur Sprache zu bringen. Die angedeutete Bewegung in den kirchlichen Kreisen ist allerdings auch bisher keineswegs ganz ohne mancherlei Früchte auf dem Gebiet der Musik geblieben, nicht nur in praktisch-liturgischen Arbeiten, wie das hier zu besprechende Herold'sche Vesperale, oder in musikgeschichtlichen Untersuchungen, sondern auch an mancherlei kirchlichen Kompositionen. Aber gerade diese Kompositionen geben den Beweis, daß bisher nicht die weiteren Kreise der Musiker, sondern nur die kirchlichen der Sache ihre Aufmerksamkeit zugewandt haben, denn unter den Verfassern sehen wir nur Kirchenmusiker. Es handelt sich in diesen Kompositionen auch deßwegen mehr um Bearbeitungen verschiedener Art, als um freie Schöpfungen. Die freien Künstlerkreise der Musik scheinen bisher leider von dieser Bewegung noch ganz unberührt geblieben zu sein[1]. Das aber ist nicht nur ein Schade für die gedeihliche weitere Entwicklung dieser Bewegung, sondern eben so sehr für die musikalische Kunst und

[1] Seit obiges geschrieben wurde, habe ich mit Interesse gelesen, daß zum vorjährigen 1. Advent H. v. Herzogenberg die Chorgesänge für den akademischen Gottesdienst in Straßburg geschrieben hat.

ihre Vertreter und Jünger. Muss doch die Kunst stets dankbar sein, wenn ihr praktische Bedürfnisse des Lebens einen bedeutungsvollen Stoff entgegenbringen, aus dem ihr große Aufgaben erwachsen, Aufgaben, die ihre ganze Leistungsfähigkeit und Kraftanstrengung herausfordern, die sie, so weit es sich um etwas Neues handelt, neue Mittel der Darstellung suchen, neue Wege finden lehren? Zeigt uns doch die ganze Kunstgeschichte, daß alle großen Kunstperioden durch große von außen her an die Kunst herantretende Aufgaben zur Entfaltung gebracht werden. Wäre eine perikleische Epoche denkbar, wenn nicht seit Jahrhunderten der Kultus der Götter und Heroen mit seinen Tempeln und Altären die Meister der Architektur und Plastik zu seinem Dienst erfordert hätte? oder die Malerei des Cinquecento ohne die Kirchen und Altäre, welche die Maler zum Schmuck ihrer Wandflächen mit biblischen Historien, Madonnen und Heiligen aufgerufen hätten? oder die Palestrina und Orlando, in der evangelischen Kirche die Schütz und Bach, ohne die heiligen Texte und Lieder, welche von ihrer Kunst im Dienste der Kirche den Leib verklärender Töne begehrt hätten? Etwas Analoges findet aber auch hier statt: auch hier ein Gegenstand von tiefstem geistigen Gehalt, von höchster Wichtigkeit für die evangelische Welt, auch hier eine z. Th. wieder neue Aufgabe, welche zwar im Anschluß an große Überlieferungen älterer Perioden, doch aber auf neue Weise und mit neuen Kunstmitteln gelöst sein will und welche dadurch die Kunst nöthigt, zu ihren tiefsten Quellen hinabzusteigen, um aus urkräftiger Fluth zu schöpfen. Darum möchte ich gerade hier, wo das Wort sich zunächst eben an die Künstler richtet, darauf aufmerksam machen. Dazu bietet aber eben das Herold'sche Vesperale, dessen Wirkung in den betheiligten kirchlichen Kreisen schon durch die in kurzer Zeit nöthig gewordene 2. Auflage bewiesen wird, den geeignetsten Anlass, weil es den Vortheil greifbarer praktischer Beispiele gewährt. Es enthält ja freilich nur liturgische Vorschläge. Wir befinden uns eben, wie auch der Verfasser hervorhebt, noch in einem vorbereitenden Übergangsstadium, weßhalb auch an sich jeder, der sich für die Sache interessirt, das Recht hat, seine Vorschläge zu machen. Dies Recht hat aber denn doch der Verfasser des Vesperale noch in einem ganz besonderen und höheren Maße. Selbst ein Geistlicher und darum mit den Bedürfnissen der Kirche verknüpft und vertraut und mit ehrfurchtsvoller Scheu beflissen, an keinem Punkt etwas von den streng kirchlichen Bedingungen im Interesse, sei es liturgischer Liebhaberei, sei es der Kunst, preiszugeben, gehört er zugleich zu dem nicht großen Kreise derer, welche sich in langem und eindringendem Studium sowohl mit der liturgischen wie mit der

musikalischen Seite der Sache und ihrer geschichtlichen Entwickelung vertraut gemacht haben. Das verleiht seinen Vorschlägen eine sehr erhöhte Bedeutung. Sie liegen auf alle Fälle in der Richtung des Zieles, wenn sie auch dies Ziel selbst noch nicht in Allem sein können. Sein Vesperale fixirt die Kernpunkte in einer Weise, daß man davon nicht wird abgehen dürfen und können, wenn es überhaupt gelingen soll, dem Vespergottesdienst in der evangelischen Kirche wieder allgemeine Verbreitung zu erkämpfen. Ob Einzelheiten so oder anders geordnet werden möchten, das kann man vor der Hand ruhig auf sich beruhen lassen, ja man kann dies den kirchlichen Neigungen, wenn nicht der einzelnen Gemeinden, so doch der einzelnen Kirchenprovinzen heute eben so gerne anheimgeben, wie man das zur Zeit der Reformation that. Luther selbst war am weitesten davon entfernt, den liturgischen Ordnungen eine grundlegende Bedeutung beizumessen. Er wollte vielmehr den Gewöhnungen und Neigungen der Gemeinden hierin freien Spielraum gelassen sehen.

Ich will nun hier die trefflichen und höchst beherzigenswerthen Erörterungen, mit denen Herold im ersten Heft sein Vesperale einleitet, nicht in einem dürftigen Auszug wiedergeben, der ihnen nur einen Theil ihres überzeugenden Gewichtes rauben würde. Möge, wer der Sache näher treten will, sie selbst lesen. Er wird mit hohem Interesse lesen, was hier ein ernster Geistlicher von den Nothständen, aus denen die ganze liturgisch-musikalische Reformbewegung hervorgeht, von dem Schaden der so gut wie ausschließlich »predigtmäßig gerichteten« Gottesdienste sagt; von dem durch den Prediger beständig am Gängelband gehaltenen Denken der Gemeinde; von dem von daher ausgehenden erkältenden Einfluß auf das religiöse Gefühlsleben und von der Lähmung der am Gottesdienste und seiner Liturgie mitthätigen Andacht der Gemeinde. Er kann dabei auf die guten Erfolge hinweisen, welche in der bairischen evangelischen Kirche die obwohl nur erst schüchternen und vom Ziele noch weit entfernten Besserungen der Gottesdienstordnung dennoch schon gehabt haben.

Nicht minder beherzigenswerth sind seine Bemerkungen über den Standpunkt, welchen man bei den Reformen einzunehmen hat. Zwei Ansichten stehen sich hierbei einstweilen noch ziemlich schroff entgegen. Die eine, von den Gegnern als die archaistische gescholten, sieht das Heil allein in einfacher Wiederherstellung der Normen irgend einer älteren Periode, sei es des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts, wobei dann nur das von der älteren evangelischen Kirche in Gesang und Liturgie noch so lange beibehaltene Latein beseitigt werden soll. Der anderen gilt dieses Alte als todt und abgethan, weil es,

wie sie voraussetzt, um seiner inneren Unhaltbarkeit wegen abgestorben, wohl gar, weil es »katholisch« und von der jungen Reformationskirche nur aus vorläufigem Mangel eines Besseren beibehalten sei. Sie will daher aus dem religiösen Leben des 19. Jahrhunderts heraus ein ganz Neues schaffen. — Jene Ersteren übersehen, daß durch die Reformation ganz neue Gesichtspunkte und neue Elemente (das Deutsch und das Gemeindelied vor allem) in die Liturgie hineingetragen sind, welche sich erst in längeren Zeiträumen ausleben, volle Gestalt gewinnen und mit den älteren Elementen ins Gleiche setzen mussten. Dieser Proceß ist im beständigen Flusse geblieben, bis ihn im 18. Jahrhundert der Doppeleinfluß des Pietismus und des Rationalismus unterbrach, indem er das gesammte liturgische Element in verwüstender Weise brachlegte[1]. Innerhalb des Processes selbst kam es auch zu mancherlei Abwegen und falschen Bildungen. Es giebt innerhalb dieser ganzen Entwickelung keinen Punkt, auf den eine Restauration einfach zurückgreifen könnte. Die Zweiten aber bewegen sich in einem noch bedenklicheren Irrthum. Sie übersehen zunächst, daß die liturgische Ordnung, die die Reformation vorfand und abwandelnd aufnahm, nicht ein Werk des »Katholicismus« ist, d. h. einer Kirche, von der sich die evangelische gegensätzlich schied, sondern eine Schöpfung des Urchristenthums, zu dessen reineren Grundzügen die evangelische Kirche zurückstrebte. Sie wissen nicht (denn ihr abweisendes Urtheil läßt sich nur aus Unkenntniß erklären), daß dieser tiefsinnig erhabene liturgische Aufbau der Gottesdienste eine der allerkostbarsten und bewunderungswürdigsten Überlieferungen der ältesten christlichen Kirche ist, den nur ein frevelhafter Unverstand in die Rumpelkammer wirft. Sie bedenken endlich nicht, daß die Kraft christlich-kirchlichen Gemeindegeistes, aus der allein ein neues Werk ähnlichen Ranges hervorgehen könnte, in unserer Periode wahrlich leider nicht vorhanden ist! Ein solches Werk will aus der Tiefe des Geistes geschöpft sein, d. h. hier aus dem Geiste Gottes in seiner Kirche. Geistreiche Einfälle bringen es so wenig zu Stande, wie kindliche Einfalt.

Nun! *medio tutissimus ibis.* Es giebt nur einen richtigen und sicheren Weg für diese Reform: vor Allem zuerst das wahre Wesen der Sache an sich und in ihrer Geschichte zu erkennen, um Wesentliches von Unwesentlichem, Kern von Schale zu unterscheiden und daraus zu lernen, was an der alten Überlieferung sich in den

---

[1] Ich darf hier auf meine kleine Schrift: Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700. Schleswig, Jul. Bergas, 1893, hinweisen.

Reformationskirchen ändern, wohin es sich in neuen Bildungen hier wandeln mußte. Dann an die uns verloren gegangenen Formen der älteren evangelischen Kirche, zugleich aber auch mit gleicher Vorsicht und Rücksicht an die heutigen kirchlichen Gewöhnungen anzuknüpfen und auf solche Weise in Anknüpfung an das Alte ein dem heutigen Geiste entsprechendes Neues zu bilden. Hierbei ist besonders die richtige Abwägung des Verhältnisses von Gemeindelied und Chorgesang ins Auge zu fassen. Ähnlich deutet Herold die Grundsätze seines Verfahrens an und bestätigt sie durch die Fassung seiner Liturgien für die Festtage. Im Allgemeinen wird sich herausstellen, daß man bei der Liturgie des Hauptgottesdienstes nur in geringerem Maße auf die altkirchlichen Formen zurückgreifen darf, während man bei Mette und Vesper, da heutige kirchliche Gewöhnungen nicht hindernd im Wege stehen, den alten Bau in seinen Grundzügen wiederherstellen kann und auch muß, wenn man nicht reiner Willkür verfallen will. Herold führt daher auch in seiner Einleitung die altevangelische Vesperordnung auf, erklärt ihre Anordnung im Ganzen und ihre einzelnen Theile und erörtert dabei zugleich die Art, wie sie sich dem heutigen Gebrauch anpassen lasse. Diese ganze, mit tiefer Einsicht in den Gegenstand geschriebene Abhandlung sei jedem empfohlen, der zuverlässige Belehrung sucht.

Der Einleitung folgen dann 21 bis ins Einzelnste ausgeführte liturgische Formulare für eben so viel Fest- und Sonntage des Kirchenjahres, nämlich für Advent, Christabend, Christtag, Jahresschluss, Neujahr, Epiphaniae, Buß- und Bettag, Gründonnerstag, Karfreitag, Ostern, Konfirmation, Himmelfahrt, Pfingsten, Trintiatis, Hagelfeier, Kirchweihe, Erntefest, Reformation, Gedächtniß der Verstorbenen und zwei allgemeine Sonntagsliturgien. Jedem Formular sind reichhaltige Nachweise, neben anderem auch über die liturgischen Melodien und sonstigen Musiken, deren es für die Texte bedarf, beigegeben, deren auch am Schlusse des Ganzen eine Anzahl mitgetheilt werden. Kurz, es ist hier Alles beisammen, um jedem Geistlichen und seinem Kantor die Ausführung der Formulare sofort zu ermöglichen, sei es, daß dabei ein schlagfertiger Chor zur Verfügung stehe oder nicht. Denn die Formulare sind so eingerichtet, daß sie einerseits in reicher liturgischer wie musikalischer Ausstattung ausgeführt, andererseits aber auch auf das einfachste Maß beschränkt und dadurch jeder Dorfkirche zugänglich gemacht werden können. Natürlich sind auch hierfür die nothwendigen Anweisungen gegeben.

Es ist nun zunächst von Wichtigkeit, zu erkennen, in welcher Weise Herold hier das Alte mit Neuem verbunden hat, doch müssen

wir uns dabei hier natürlich auf diejenigen Bestandtheile der Liturgie beschränken, welche sich der musikalischen Ausführung darbieten, sei es choraliter, d. h. in einstimmiger liturgischer Melodie (Chor oder Gemeinde oder beide) oder figuraliter, d. h. wieder entweder durch Gemeinde und je nachdem auch Chor im Gemeindelied, oder im Kunstgesang durch den Chor, während die Orgel das Ganze und seine einzelnen Theile einrahmt.

Die altevangelische Vesper hat drei Theile: 1) Die Psalmodie: nach einleitender Versikel mit Doxologie folgen ein oder mehrere Psalmen, deren jeder seine einleitende und abschließende Antiphone hat. 2) Die biblischen Lektionen, deren jeder ein Responsorium (Chorgesang) folgt und an die sich ein kurzes Predigtwort, das Summarium, anreihen kann. 3) Die Lobpreisungen, bestehend in einem Hymnus und dem wieder mit Antiphone eingeleiteten und beschlossenen Magnificat, dem die Gebete und der Segen folgen. Das Gemeindelied wird auf verschiedene Art mit diesen Bestandtheilen verbunden oder an ihre Stelle gesetzt. Auch eine Predigt statt der Summaria fand sich mancher Orten früh ein, sie hatte naturgemäß eine Kürzung an den anderen Bestandtheilen zur Folge, die dann nur zu leicht den Verfall der alten Liturgie nach sich zog.

Von den zwei Elementen, aus denen die gesammten altkirchlichen Liturgien bestehen, nämlich denen, die sich in jedem Gottesdienste der gleichen Art an derselben Stelle wiederholen, dem Ordinarium, und denen, die das Eigenthümliche und Unterscheidende der einzelnen Liturgie bilden und mit dem Namen des *de tempore et de sanctis* bezeichnet werden, sind hier in der altevangelischen Vesper die letzteren, also das, »was von der Zeit« ist, die überwiegenden. Außer den kleinen Responsen wiederholen sich ständig nur die im Allgemeinen auf die sieben Wochentage vertheilten Psalmen im ersten Theile und der Gesang des Magnificat. Den Kern des *de tempore* bilden natürlich die Lektionen des zweiten Abschnittes, in denen eben der eigentliche biblische Gehalt des betreffenden Tages vorgeführt wird. An die darin erzählte Thatsache oder an die wichtigsten darin zu Tage getretenen Heilsgedanken knüpfen die den Lesungen folgenden, vom Chor gesungenen Responsorien wie der Hymnus an. Im gleichen Zusammenhange stehen dann weiter auch die vom Chor zu singenden Antiphonen, welche im ersten Abschnitt die Psalmen, im dritten das Magnificat umrahmen, um dadurch beide so zu sagen in die specielle Farbe des einzelnen Festes zu kleiden. Daß endlich auch die reich ausgeführten Gebete des dritten Abschnittes der Mehrzahl nach in den Bereich dessen, was dem einzelnen Feste eigenthümlich ist, gehören, sei nur im Vorbeigehen

erwähnt. — Ein Beispiel altevangelischer Liturgie möge dies deutlich machen. Ich wähle das Epiphanienfest, dessen Kern das Hervorbrechen und Hervorleuchten des göttlichen Rathschlusses aus der Erscheinung Christi auf Erden bildet. Die Evangelien der Epiphanienzeit sind daher: die Erscheinung der Magier mit ihren (mystisch gedeuteten) Geschenken und Weissagungen an der Krippe des Heilandes; Jesus als Knabe im Tempel zu Jerusalem unter den Schriftgelehrten; das erste Wunder auf der Hochzeit zu Kana; die Heilung des Knechtes des Hauptmanns von Kapernaum mit der ersten Verkündigung einer über Israel hinausgehenden Erlösung; Jesus als Herr der Welt gebietet den Wellen des Meeres; das Gleichniß vom Säemann mit der Hindeutung auf das jüngste Gericht und (nach evangelischem Ritus) die Verklärung auf Tabor. Man erkennt also das am Epiphanientag aufgehende Licht, welches hier seinen Glanz in immer neuen Strahlen über die ganze Epiphanienzeit wirft. Am Epiphanienfest selbst geht — auch in der altevangelischen Vesper — der evangelischen Lektion von den Weisen aus Morgenland eine prophetische Lektion vorauf: Mache dich auf, Jerusalem, werde Licht, denn dein Licht kommt u. s. w. (Jesaia 60). Das Auge der Welt muß erst licht werden, um das himmlische Licht erkennen zu können. An diese beiden Lektionen knüpfen nun die weiteren *de-tempore*-Bestandtheile der Epiphanienvesper an. Die Antiphonen der Psalmen des ersten Theiles singen von dem Licht, das vor der Welt war, das jetzt zu Jerusalem kommt, von dem Stern oder den Geschenken der Magier; ebenso in neuen Wendungen die Responsorien des zweiten Theiles, darunter das: »Von Saba werden sie alle kommen« und wieder der Ruf: »Werde Licht, Jerusalem!« Ihnen folgt im dritten Theil als Hymnus: *Hostis Herodes impie*, nach dem Luther sein Gemeindelied »Was fürchstu Feind Herodes sehr« für diesen Tag dichtete. Die Antiphone zum Magnificat bindet diesen Lobgesang hier nochmals an die Erscheinung der Magier: »Als die Weisen sahen den Stern« u. s. w. So umgiebt der Aufbau dieser Vesper, immer wieder an die Worte und Gedanken der Lektionen anknüpfend, diese von allen Seiten in Gesang und Gebet wie mit einem Kranz von Licht. Ganz in gleicher Weise hat der altkirchliche Geist die Vesper-Liturgie eines jeden Fest- und Sonntages des ganzen Kirchenjahres zu einem tiefsinnigen kirchlichen Kunstwerk ausgestaltet. Fühlt man nun nicht alsbald, soweit es sich dabei um die Gesänge handelt, in wie ganz hervorragenden Maße musikalisch eine solche Zusammenstellung der Texte ist? kann man sich wundern, daß von Alters her alle größten Meister der Tonkunst sich freudig herzugedrängt haben, diesen Gesängen durch ihre Kunst

einen immer neuen, immer höheren, immer dem lebenden Geschlecht und seinem Kunstempfinden aufs Neue angepaßten Ausdruck zu verleihen?

Es war nöthig, zuerst ein einigermaßen deutliches Bild der alten Vesper der evangelischen Kirche zu geben, um nun zu sehen, wie Herold diese leider erblaßte Überlieferung mit der Neuzeit wieder in Verbindung und Einklang bringt.

Herold giebt der Vesper je drei Lektionen, wie auch die altkirchliche Matutin im Allgemeinen unter ihren meist neun Lektionen nur drei biblische hat. Die erste Lektion ist alttestamentlichen und prophetischen Charakters, die zweite evangelisch, die dritte meistens epistolisch. Sie verhalten sich also, wie Verheißung, geschichtliche Erfüllung durch Jesum und Erfüllung in der Heiligung der Menschheit. Die Wahl hatte Herold selbst zu treffen, da eine feste und übereinstimmende Überlieferung in der evangelischen Kirche nicht vorhanden ist. Natürlich konnte hierbei auch das altkirchliche Brevier nicht maßgebend sein. Im Einzelnen ergab sich ihm gleichwohl schon durch den Charakter der Festtage manchmal der Anschluß an Altes, denn es handelte sich ja darum, durch die Wahl der Lektionen den scharf ausgeprägten Charakter der Festtage, wie er auch in den Perikopen des evangelischen Hauptgottesdienstes festgehalten ist, darzustellen. Wenn er z. B. am Christtag als erste Lektion Jesaia 11, 1—10, als zweite Luk. 2, 7—20 und als dritte Hebr. 1, 1—9 aufstellt, so ist die erste davon die altkirchliche Epistel auf Mariae Heimsuchung (*egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*), die zweite das altkirchliche Evangelium des ersten und zweiten Weihnachtstages und die dritte die altkirchliche Epistel am dritten Weihnachtstag. Es sei hierzu bemerkt, daß in alter Zeit meistens in der Sonnabends-Vesper die Lektionen des darauf folgenden Sonntags gebraucht wurden. Auch die je zwei Psalmen des ersten Theils hat Herold, so viel ich sehe, frei nach dem Charakter des Festes, also *de tempore* gewählt. Die altkirchliche Psalmenvertheilung konnte hier aus sachlichen Gründen unmöglich maßgebend sein; die auch in der evangelischen Kirche früher übliche Vertheilung der Psalmen auf die sieben Wochentage (Herold theilt sie im Vesperale Heft II, S. 165 mit) war hier nicht verwendbar. In der evangelischen Kirche des 16. und 17. Jahrhunderts hielt man sich in Betreff der Sonn- und Festtage wohl meistens an die Psalmentabelle Veit Dietrich's († 1549). Doch hat auch diese niemals irgend welche officielle Autorität gehabt. Es empfiehlt sich daher, die Auswahl frei nach dem Charakter des Tages und seiner Lektionen zu treffen. Obwohl übrigens Herold jedesmal zwei Psalmen mit ihrer Antiphon

aufführt, scheint es doch seine Meinung zu sein, daß man besser thut, es bei nur einem bewenden zu lassen; ich möchte dem beipflichten, sowohl mit Rücksicht auf die Ausdehnung der Liturgie, als darauf, daß die Psalmodie unseren Gemeinden ungewohnt geworden ist, und es daher räthlich scheint, sie erst allmählich wieder darin zu üben.

Bei der Wahl der Antiphonen zu den Psalmen und dem Magnificat hat sich Herold ebenfalls bis zu gewissem Grade durch eine praktische Rücksicht auf die augenblickliche Sachlage bestimmen lassen, nämlich durch die Beschränkung auf solche dafür zu benutzende musikalische Werke für Chorgesang, welche leicht zugänglich sind. Man kann zwar die Antiphone wie den nachfolgenden Psalm einfach auf den betreffenden Psalmenton singen, und dies mit jedem beliebigen biblischen Text auszuführen, muß jeder Kirchenchor, wenn er überhaupt brauchbar sein soll, zu allererst lernen. Wir verzichten aber damit auf einen reichen Schatz altkirchlicher herrlicher Melodien, durch die die Antiphone einen sehr viel höheren Schwung erhält. Die alten Melodien sind ja aber über den lateinischen Text gesetzt, und es ist eine überaus schwierige Aufgabe, zwischen Melodien und deutschem Text eine Ausgleichung zu finden, bei der keins von beiden beeinträchtigt wird. Herold hat sich daher nach Texten umgesehen, für die in vorhandenen musikalischen Werken, namentlich in Schöberlein's »Schatz«, die musikalische Ausführung zu finden ist. Daneben aber hat er doch auf der andern Seite auch den Faden der Überlieferung nach Möglichkeit festgehalten. Einige Beispiele mögen dies beweisen.

Advent: Die Antiphone zum Psalm: »Judäa und Jerusalem, fürchtet euch nicht« ist eine altkirchliche Antiphone der Weihnachtsvigil: *Judaea et Jerusalem nolite timere.* Sie klingt außerdem an an die Worte der ersten Lektion Jes. 40,9 »Jerusalem ... fürchte dich nicht«. — Die weitere Antiphone »Komm, o Herr« ist ein altkirchliches Responsorium des 3. Advent: *Veni, domine, et noli tardare.*

Christabend: Antiphone des Psalms »Hebet eure Häupter auf« ist altkirchliche Antiphone *in die nativitatis: Levate capita vestra.* Die Antiphone zum Magnificat dieser Vesper: »Wenn die Sonne« ist altkirchliche Antiphone auf Weihnachten: *Cum ortus fuerit sol.*

Christtag: Die Psalm-Antiphone: »Er sendet Erlösung« ist altkirchliche Antiphone auf Weihnacht: *Redemptionem misit.* Ebenso die andere: »Der Herr sprach zu mir«: *Dominus dixit ad me.* Die Antiphone zum Magnificat »Und das Wort ward Fleisch« ist altkirchliches Weihnachtsresponsorium: *Verbum caro factum est.*

Epiphanie: Psalm-Antiphone »Als die Weisen« ist alte Epi-

phanien-Antiphone: *Magi videntes stellam.* Die zweite »Bringet her« ist altkirchliches Offertorium der Votivmesse für Ausbreitung des Christenthums: *Afferte Domino.*

Gründonnerstag: Psalm-Antiphone »Ich will den heilsamen Kelch«: altkirchliche Antiphone dieses Tages: *Calicem salutaris.* Die zweite: »Ich rufe zu dem Herren« ist ein Gradual der Fastenzeit: *Ad dominum cum tribularer.* »Da sie aber aßen« ist die altkirchliche Antiphone dieses Tages zum Magnificat: *Coenantibus autem.*

Das möge genügen. Sobald die Rücksicht auf die vorhandene Musik durch neue Komposition wegfällt, würde man sich hier enger an die alte Ordnung der Antiphonen anschließen dürfen, da ja eine moderne Gewöhnung an Anderes hierbei nirgends entgegensteht.

Soweit konnte sich also Herold an das Alte anschließen. Auf dieser Grundlage drückt er aber dann seiner Vesper den Charakter der heutigen kirchlichen Gewöhnung auf, zwar nicht durch die Einfügung des Gemeindeliedes an sich, denn die hat von Anfang an in der evangelichen Vesper stattgehabt, aber durch die Art, wie er es verwendet. Denn er setzt es nicht nur als Eingangs- und Schlußlied an, sondern er läßt es auch innerhalb der Liturgie an die Stelle der Responsorien und des Hymnus treten. Indem er auf solche Weise dem äußern Umfang nach den Gemeindegesang in erste, den Chor in zweite Linie stellt, kann er sich allerdings mit Recht auf ein Grundprincip der evangelischen Liturgie berufen. Denn sobald man davon auszugehen hat, daß die Gemeinde Subjekt und als Träger der gottesdienstlichen Handlung zu betrachten sei, für die auch der Geistliche eben nur der Liturg, d. h. der Leiter ihres Handelns ist, so ist es folgerichtig, daß nächst dem Liturgen der Gemeinde selbst auch an erster Stelle das Wort gebührt. Das deutsche Kirchenlied aber ist es, in dem sie ihrem Wesen nach, als Volk, zu Worte kommt. Dies war nach Luther's Institution die Bedeutung des Kirchenliedes als eines Bestandtheiles der Liturgie. Es ist dabei natürlich keineswegs ausgeschlossen, daß in den Gesang des Liedes der Chor als Stellvertreter der Gemeinde mit eingreift, sei es, daß er ihren Gesang nur leitet, sei es, daß er Theile des Liedes im Wechsel mit der Gemeinde in den Formen des Kunstgesanges übernimmt. Eigenthümlich und von dem Verfahren anderer moderner Wiederhersteller der Vesper vortheilhaft abweichend ist hierbei die Art der Anordnung der Lieder. Es werden nämlich nicht einzelne Strophen beliebiger Lieder, je nachdem sie sich z. B. nach den drei Lektionen an diese besonders gut anzuschließen scheinen, eingesetzt, sondern es werden zwei oder höchstens drei Lieder, die der Gesammtliturgie der betreffenden Vesper ihrem Inhalt und Ton nach entsprechen, über den

Verlauf des Ganzen vertheilt, z. B. für Gründonnerstag das Lied: »Mein Jesu, der du vor dem Scheiden« folgender Gestalt: zum Eingang V. 1—3; nach der ersten Lektion V. 4; nach der zweiten V. 5; nach der dritten an Stelle des Hymnus V. 6—9 und dann als Schlußlied »O Lamm Gottes unschuldig«. Herold, indem er bei der Auswahl das vortreffliche bairische Gesangbuch benutzt, giebt für jede Vesper mehrere Liederreihen zur Auswahl. Die meisten Gesangbücher, unter den jetzt gebrauchten wenigstens die bessern, werden in ihrem Liederschatz die Mittel bieten, um eine der Herold'schen Reihen herzustellen. Beim neuen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch z. B. ist dies der Fall.

Dem freien neben das Gemeindelied tretenden Chorgesang, wo man den Wunsch und die Mittel, ihn zuzuziehen, hat, weist Herold sodann noch drei Stellen an: 1. anstatt der Psalmen und ihrer Antiphonen, 2. anstatt des Magnificat, 3. vor oder nach dem Ausgangslied. Dem ersten Vorschlag möchte ich widersprechen: die Psalmodie als einer der Kernpunkte des Ganzen darf meines Erachtens nie ausfallen oder durch Anderes ersetzt werden. Wohl aber scheint es mir zulässig und namentlich bei Festgottesdiensten zu besonderen Anlässen auch räthlich, den Psalm selbst vom Chor in einer Kunstmusik singen zu lassen, wie dies auch von Alters her zulässig und üblich gewesen ist. Auch für diese frei zu wählenden Chorgesänge giebt übrigens Herold eine reiche Stoffsammlung, für mehrstimmigen gemischten, Männer- und für dreistimmigen Chor.

Da nun aber die Besprechung der ganzen Sache an diesem Orte sich vor Allem an die Musiker richtet, indem sie ihnen eine Anregung zu neuer Komposition der Vespern geben möchte, so sei es gestattet, zum Schluß an einem Beispiele zu zeigen, wie ich mir diese Aufgabe denke. Zuvörderst kommt es darauf an, daß die zu einer Vesper verbundenen Musik- (Chor-) sätze auch musikalisch eine Einheit bilden, so gut wie die 5 Sätze einer jeden Messe oder die 2—3 einer evangelischen *missa brevis* dies thun. Vor Allem aber muß dann weiter das Element, durch welches auch diese musikalische Einheit des Ganzen bedingt wird und ihren Charakter erhält, in dem *de tempore* der einzelnen Vesper gesucht werden. Daß dies bei der Messe der Fall ist, braucht ja kaum erst gesagt zu werden. Daß eine Weihnachtsmesse eine andere musikalische Färbung hat, als die Messe eines Fastensonntages, als eine Oster- oder Trinitatismesse oder gar als ein Totenamt, das versteht sich von selbst. Es haben ja aber im Kirchenjahr nicht nur die großen Feste, sondern alle einzelnen Sonntage in den *de-tempore*-Bestandtheilen ihrer Liturgie einen mehr oder minder scharf ausgeprägten eigenen Charakter. In der Messenkompo-

sition wurde und wird dies gar wohl beobachtet. Auch in der evangelischen Kirche des 17. Jahrhunderts finden sich interessante Beispiele dafür, wobei wir zugleich über ein dafür benutztes musikalisches Mittel der Motivbildung belehrt werden. So schrieb z. B. Vintzius, ein evangelischer Musiker des 17. Jahrhunderts, eine *Missa* (*brevis*) 8° *vocum Domine Dominus noster*. Dies *Domine Dominus noster*, *quam admirabile est nomen tuum* (Ps. 8, 1) gehört zum Introitus des Tages der unschuldigen Kindlein, 28. Dezember. Vintzius entlehnte also, indem er seine für diesen Tag bestimmte Messe schrieb, das Hauptmotiv ihrer Sätze dem Introituspsalm dieses Tages, einer figurirten Erweiterung des zweiten Psalmentones.[1] In ähnlicher Weise denke ich mir nun auch die Sätze einer musikalischen Vesper zu einer Einheit verbunden, sei es nur durch die allgemeine musikalische Behandlung oder durch Mittel der Tonalität, der Motive u. s. w.

Ich könnte hier irgend ein Beispiel aus den Herold'schen Festvespern wählen, aber ich möchte zugleich zeigen, wie man die von Herold aufgestellte allgemeine Formel auf jeden Sonntag anwenden kann und was man dabei meines Erachtens zu beobachten hat. Herold selbst giebt ja zwei allgemeine Sonntagsvespern; aber diese leiden, weil in ihnen von dem *de tempore* ganz abgesehen worden ist, an einer blassen Allgemeinheit, die doch von den Festvespern recht unvortheilhaft absticht.

Wer also für irgend einen bestimmten Sonntag eine Vesperliturgie zusammenstellen will, sei es nun, daß sie als Nachfeier am Sonntagabend, oder als vorbereitende Vigilvesper am Sonnabendnachmittag gedacht wird, der muß zunächst nach den Perikopen des Sonntags nebst Allem, was sonst *de tempore* ist, den speciellen Charakter feststellen. Wenn ihm für den Introitus und die andern Stücke des Hauptgottesdienstes, für die Antiphonen, Hymnen, Responsorien der Nebengottesdienste keine evangelischen Hülfsmittel des 16. oder 17. Jahrhunderts zur Hand sind, kann er sich hierfür einfach des katholischen Graduales und Antiphonars bedienen, um die Texte, wie sie im 16. Jahrhundert im Allgemeinen auch in die evangelischen Gottesdienstordnungen übergingen, beisammen zu haben. Für die zweite und dritte Lektion nimmt man immer am Besten das Evangelium und die Epistel des Sonntags selbst, oder Theile davon. Das entspricht auch der alten Einrichtung und Sitte. Besonders die Sonnabendsvesper erhält eben dadurch den richtigen vorbereitenden Charakter. Die Antiphonen wählt man am Besten aus den altkirchlichen des Tages, um den Faden der Überlieferung so viel als

---

[1] l. c. S. 41 f., wo ich noch andere Beispiele dieser Art aufgeführt habe.

möglich festzuhalten. Auch in Betreff der Lieder kann man theilweise, wie in dem hier folgenden Beispiel, auf die altevangelische Verwendung der Lieder nach dem *de tempore*[1] zurückgreifen.

Ich wähle den 16. Sonntag nach Trinitatis, dem Evangelium nach, zu dem aber, weil hier leider (schon im 16. Jahrhundert) eine Verschiebung des Evangeliums eingetreten ist, im Übrigen das *de tempore* des 15. gehört, wie dies Alles in der altkirchlichen Liturgie der *dominica XV post Pentecosten* richtig beisammen ist. Mit dem 16. Sonntag nach Trinitatis (15. *post Pentec.*) wendet sich das Kirchenjahr der Betrachtung der letzten Dinge, Tod und Auferstehung zu. Dieser erste Sonntag in der Reihe ist der Verkündigung des ewigen Lebens für die durch Christus vom ewigen Tode Erlösten gewidmet. Das Evangelium von der Erweckung des Jünglings von Nain (Luc. 7, 11—17) dient hier als Vorbild der Auferstehung überhaupt. Es bildet auch altkirchlich die 7. Lektion der Matutin dieses Tages. Die dazu gehörende Epistel, Galater 6, fügt aber in den Versen 7—10 die sittliche Vorbedingung der Erlösung hinzu: »Irret euch nicht, Gott läßt sich nicht spotten, denn was der Mensch säet, das wird er erndten«, nur »wer auf den Geist säet, der wird das ewige Leben erndten«. Zu dieser zweiten und dritten Lektion habe ich als erste Jeremiae 31, 13—16 gewählt, weil bei Luc. 7, 13 »Weine nicht« dahin, als auf die prophetische Verkündigung der Auferstehung gewiesen ist: »Ich will ihr Trauern in Freude verkehren — sie sollen wiederkommen aus dem Lande der Feinde!«. — Die beiden altkirchlichen Antiphonen habe ich um so mehr beibehalten, weil die erste »Jesus ging in eine Stadt mit Namen Nain« u. s. w. dem Eingang und die zweite »Es ist ein großer Prophet unter uns aufgestanden« u. s. w. dem Schluß des Tagesevangeliums entnommen ist. Von den drei gewählten Liedern (die kaum irgend einem Gesangbuch fehlen dürften) gehören die beiden alten: »Mitten wir im Leben sind« und »In Fried und Freud« eben zu denen, die, so lange man noch ein lebhafteres Gefühl für das *de tempore* hatte, an diesem Sonntag (16. nach Trinitatis) gesungen wurden.[2] Dazu ist dann als Hauptlied ein neueres, das Klopstock'sche »Auferstehn« genommen. Den Psalm 86 endlich habe ich gewählt, weil ihm der zum 15. *post Pentecosten* gehörige Introitus entnommen st. Es ergiebt sich danach folgender Aufbau (Alles, was den in Kunstmusik auszuführenden Gesang des Chores nicht berührt, setze ich in eckige Klammern.):

[Orgelpräludium.]

---

[1] l. c. S. 45—84.
[2] l. c. S. 73.

[Gemeindelied: V. 1: Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen« u. s. w. V. 2: »Mitten in dem Tod anficht uns der Hölle Rachen« u. s. w.]

[Liturg: »Herr, thue meine Lippen auf,«

Chor und Gemeinde: »Daß mein Mund deinen Ruhm verkündige«.

Liturg: »Eile, Gott, mich zu erretten.«

Chor und Gemeinde: »Herr, mir zu helfen. Ehre sei dem Vater und dem Sohn« u. s. w.]

Eingang der Antiphone: Chor (nach alter Sitte hier nur einzelne Stimmen): »Jesus ging in eine Stadt mit Namen Nain«.

Psalm 86: »Herr, neige deine Ohren und erhöre mich, denn ich bin elend und arm« u. s. w. (entweder der ganze Psalm im 2. Psalmton oder einzelne Verse in freiem Chorgesang). »Ehre sei dem Vater und dem Sohn« u. s. w.

Gesammtchor singt die ganze Antiphone: »Jesus ging in eine Stadt mit Namen Nain. Siehe da trug man einen Todten heraus, der ein einiger Sohn war seiner Mutter«.

[1. Lektion: Jerem. 31,13—16: »Ich will ihr Trauern in Freude verkehren und sie trösten« u. s. w.

Liturg: »Du aber, o Herr, erbarme dich unser«.] Chor: »Amen«.

[Gemeindelied: V. 3: »Mitten in der Höllen Angst unsre Sünd uns treiben« u. s. w.]

[2. Lektion: Luc. 7, 11—17: »Und es begab sich darnach, daß er in eine Stadt mit Namen Nain ging« u. s. w.

Liturg: »Du aber« u. s. w.] Chor: »Amen«.

[Gemeindelied: V. 1: »Auferstehn, ja auferstehn wirst du, mein Staub«.]

Chor: V. 2: »Wieder aufzublühn, werd ich gesät« u. s. w.

[3. Lektion: Galat. 6, 7—10: »Irret euch nicht, Gott läßt sich nicht spotten« u. s. w.

Liturg: »Du aber« u. s. w.] Chor: »Amen«.

[Geistlicher: Kurze Ansprache.]

Statt des Hymnus: Chor: (»Auferstehn, ja auferstehn«) V. 3: »Tag des Danks, der Freudenthränen Tag« u. s. w. V. 4: »Wie den Träumenden wird's dann uns sein« u. s. w. V. 5 Gemeinde und Chor: »Ach in's Allerheiligste führt mich« u. s. w.

Eingang der Antiphone: Chor (einzelne Stimmen): »Es ist ein großer Prophet unter uns auferstanden«.

Magnificat (Luc. 1, 46—55): »Meine Seele erhebet den Herrn« u. s. w. Chor (entweder das Ganze im 4. Psalmton oder ausgewählte Verse in freier Komposition).

Chor wiederholt die ganze Antiphone: »Es ist ein großer Prophet unter uns auferstanden und Gott hat sein Volk heimgesucht«.

[Gebete.]

Gemeindelied mit Chor: »Mit Fried und Freud ich fahr dahin« V. 1.

[Kollekte. Segen. Postludium der Orgel.]

Es ist nicht nöthig, ein Wort darüber zu verlieren, ein wie gewaltiges, herrliches, erhabenes musikalisches Bild hierbei an unsern Augen vorüberschwebt, von dem gepreßten Angstruf: »Mitten wir im Leben sind« durch das aufjauchzende: »Auferstehn, ja auferstehn« bis zu der seligen Ruhe des Schlusses: »Mit Fried und Freud ich fahr dahin«; wie reich an sinnvollen und zugleich musikalisch hochbedeutenden Motiven für den Komponisten.

Da es sich bei einer derartigen Komposition theilweise wenigstens um etwas Neues handelt, so könnte gefordert werden, daß derjenige, welcher es anregt, auch sagt, in welchem Stile er es sich streng kirchlich ausgeführt denkt. Im Stile Palaestrina's und Orlando Lasso's, Heinrich Schütz' oder Bach's, oder auch auf den Wegen der Neueren und Neuesten? Über die Frage, welches denn der wahre Kirchenstil für die evangelische Kirche sei, ist ja schon viel gesagt worden, Verständiges und Unverständiges. Die Theorie wird hierbei für alle Zeit im ungelösten Gegensatz der Archaisten und der Modernen in der Schwebe bleiben. Finden kann das für die Gegenwart und Zukunft Wahre und Richtige nur der Genius des Meisters, dessen Seele von der Größe der Aufgabe erfüllt ist. Nur so viel scheint mir gewiß, daß die Frage in Betreff der Musik gerade ebenso liegt, wie in Betreff der Liturgie: das Neue kann nur gefunden werden in pietätvollem Anschluß an die altkirchliche Kunst des 16. Jahrhunderts und die evangelische des 18.; aber nicht in unlebendiger Nachahmung — das ist, wie Luther's bekannter Ausspruch über das Kirchenlied lautet, »ein Nachahmen, wie die Affen thun« — sondern um mit dem hohen echt kirchlichen Geiste der alten Kunst die Musik der Lebenden zu durchdringen, denn, sagt Luther weiter: »es muß beide, Text und Noten, Accent, Weise und Geberden aus rechter Muttersprache und Stimme kommen«.

Ein Wort zur Frage der reinen Stimmung.

Von

Heinrich von Herzogenberg.

Im Verlaufe der letzten Jahre ist darüber viel geschrieben und gestritten worden, ob die reine Stimmung sich auf Instrumente mit feststehender Tonhöhe, zu praktischem Gebrauch bestimmt, anwenden lasse.

Heute, wo wir auf eine stattliche Reihe von einschlägigen Untersuchungen blicken und uns mehr oder weniger gelungene Versuchs-Instrumente zu Gebote stehen, dürfen wir die Berechtigung und Wichtigkeit dieser Frage nicht mehr leugnen.

Eine Schilderung der zu Grunde liegenden Principien, so wie der technischen Konstruktion dieser Instrumente halte ich hier für entbehrlich, da der Leser mit leichter Mühe sowohl in der einschlägigen Literatur[1] sich orientiren, als bei den Instrumenten selber[2] sich Raths erholen kann.

---

[1] Ich verweise zunächst auf einige Aufsätze in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, und zwar:

Shohè Tanaka, Studien im Gebiete der reinen Stimmung. Jahrgang VI, Heft 1.

Engelbert Röntgen, Einiges über Theorie und Praxis in musikalischen Dingen. Jahrgang IX, Heft 4.

Max Planck, Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik. Ebenda.

Ferner: Gustav Engel, Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart. Jahrgang III, Heft 4; und

Joachim Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie. Wien, Alfred Hölder, 1891.

[2] Harmonium von Eitz, bei Herrn Professor Planck im physikalischen Institute der Universität Berlin.

Enharmonium von Dr. Shohè Tanaka, u. a. in der kgl. Hochschule für Musik, Berlin.

Syntonische Orgel von demselben, in der Aula der Dorotheenstädtischen Realschule, Berlin.

Demonstrations-Harmonium von H. v. Herzogenberg in Verbindung mit Dr. Tanaka, durch Walcker & Co. in Ludwigsburg, Württemberg, zu beziehen, an mehreren Orten, u. a. beim Verfasser einzusehen.

Während nun von vielen Seiten her ein immer reicheres Tonmaterial zu bewußter Darstellung akustisch- und theoretisch-reiner Intervalle geliefert wird, hat sich bei vielen denkenden Musikern eine Erkenntniß immer mehr Bahn gebrochen, die all diesen Untersuchungen gefährlich zu werden droht, nämlich, daß die unbewußt ausgeführte und uns rein erscheinende Intonation der von der Theorie geforderten nur in sehr wenigen Fällen entspricht. Ein guter Chordirigent weiß zur Genüge, daß die abstrakte Reinheit der Intonation nicht immer die Grundlage des reinen Gesanges ist, ja diesem gar oft widerstrebt; auch Musiktheoretiker, die mit praktischer Musikausübung weniger in lebendigen Kontakt kommen, sträuben sich gegen so manchen theoretisch richtigen Zusammenklang, und selbst aus den Reihen der ausübenden Musiker, Instrumentalisten und Sänger, gelangen so manche gewichtige Stimmen zu uns, die besagen, daß in lebendigem affektvollen Vortrage die theoretisch-reine Intonation überhaupt nur eine sehr untergeordnete Rolle spiele, dass sie in zahlreichen Fällen einfach unmöglich sei.

Für mich tritt die Frage dadurch in ein ganz neues Stadium. Zunächst darf ich mich der Erkenntniß nicht verschliessen, daß nur der reine Durdreiklang, der jeder Harmonik zu Grunde liegt, ein Naturprodukt sei; die Weiterbildung bis zum Begriff der Tonart, bis zu einem ganzen System, ist Menschenwerk. Ob es nun ein Physiker und Mathematiker, oder ein Philosoph und Ästhetiker ist, der das Gebäude errichtet, es bleibt stets ein Resultat menschlicher Geisteskräfte, dessen Zweck auch immer nur die geistige Kongruenz von Vorstellungs- und Empfindungsreihen mit sinnlichen Eindrücken sein kann, nie aber eine blose Demonstration akustischer, theoretischer oder ästhetischer Gesetze. Um ein Beispiel hierfür zu geben: ich will im Hörer die Empfindungsreihe der Trauer auslösen, und lasse hierfür einen Molldreiklang ertönen. Die von der Theorie geforderte Intonation entspricht aber dieser Absicht nur ungenügend; jeder beseelte Künstler drückt die Terz herab, und erreicht dadurch sofort die beabsichtigte Wirkung. Haben nun die Theoretiker oder die Praktiker Recht? Die Pflicht des Musikers ist es, wie immer, also auch in diesem Falle, so schön und ergreifend zu singen und zu spielen, wie es nur irgend in seiner Natur liegt, wobei ihm die Intonation vollkommen frei steht, die Pflicht des Theoretikers aber, an diesen Erscheinungen nicht achselzuckend vorüberzugehen, sondern in rastloser und unvoreingenommener Arbeit die Abweichungen der »geschmackvollen« von der theoretisch-richtigen Intonation zu beobachten und so genau wie möglich zu bestimmen, dann zweitens von Fall zu Fall nach inneren Gründen für dieselbe zu suchen.

Vielleicht sind diese freien Intonationen gar nicht so frei, wie wir bisher angenommen haben; vieles scheint schon jetzt in unser — entsprechend erweitertes — System der Harmonik zu passen. Wie die Sache heute steht, wäre wohl noch längere Zeit bei der zuerst angeführten Thätigkeit zu verweilen, um nicht zu voreiligen, und darum gefährlichen Schlüssen verleitet zu werden.

Die drei auffallendsten Erscheinungen freier Intonation, die zugleich gegen die theoretische den stärksten Krieg machen und am häufigsten zu Gehör kommen, beobachten wir im Dominant-Septakkord, im tonischen Moll-Dreiklange und im Dreiklang der II. Stufe der Dur-Tonart. Jedes wohlgebildete Ohr fordert sie so, jeder harmlose Sänger oder Geiger führt sie so aus, und schließlich machen sie uns so auch den reinsten Eindruck. Bedenkt man, daß diese drei Akkorde, die ich als Beispiele nun ausführlicher zergliedern will, die Grundsäulen unseres Harmonie-Systemes sind, so könnte uns um dieses selber ernsthaft bange werden.

Ich gehe nun auf diese drei Akkorde näher ein.

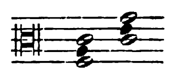
I. Der Dominant-Septakkord ist durch Hinzutreten des Grundtones der Unterdominante an den Dreiklang der Oberdominante eine Verbindung der beiden Dominant-Potenzen[1] zur Vergrößerung der Wirkung ihrer Auflösung auf den tonischen Dreiklang. Wer hat nicht aus dieser Erkenntniß eine neue und klare Einsicht in das Wesen der Tonart gewonnen! Die Überraschung war aber eine nicht vorherzusehende, als dieser Klang sich in lebendiger Musikvorführung nirgends einstellen wollte; im Orchester und Chor wird er stets vermieden, obgleich das Gehör gewiß eine unleugbare Dissonanz fordert. Der theoretische Septakkord ist eben nicht nur zu rauh, sondern zu hölzern; gerade wie die Durterz als aufwärtsstrebender Leitton unwillkürlich erhöht wird, so wird die Sept als abwärtsführender Leitton stets erniedrigt, und zwar nach den Erfahrungen vieler Musiker bis zur Höhe des Theiltones 7, also der Natursept (*i*). Wir hätten somit für *c* dur zweierlei *f* zu fordern, einmal als Grundton der Unterdominante, dann als Septime von *g*. Ich bediene mich bei den Notenbeispielen, wie schon früher, weißer Noten für Quinttöne, schwarzer Noten für Terztöne, füge dem nun noch eckige Noten zur Bezeichnung des Theiltones 7 (*i*) hinzu. Diese sind weiß, wenn der Grundton des Klanges weiß ist, im umgekehrten Falle schwarz.

[1] Ich verweise für das Folgende auf meinen Aufsatz »Tonalität« in Jahrgang VII, Heft 4 dieser Zeitschrift.

Ein Beispiel soll dies anschaulich machen:



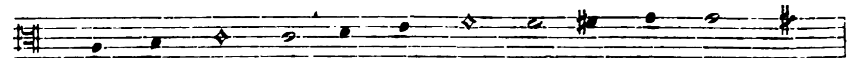
II. Die Terz des Molldreiklanges, wenigstens des tonischen, wird stets tiefer intonirt, als es die Theorie fordern muß. Hierüber werde ich am Ende dieses Aufsatzes ausführlicher zu reden haben, will daher hier nur auf eine neue Bereicherung der Tonart in der Praxis hindeuten, die uns zwingt, zwei Töne derselben in zweierlei Höhe anzunehmen. Aus Gründen, die ich später entwickeln werde, bediene ich mich für Bezeichnung der Mollterzen ebenfalls eckiger Noten. In *a* moll sind die beiden Durdreiklänge auf III. und VI. Stufe natürlich rein zu intoniren:



im Tonischen jedoch, sowie im Unterdominant-Dreiklang werden die Terzen erniedrigt:



Die Molltonart müßte daher (außer den beiden melodischen Durchgangstönen auf VI. und VII. Stufe) noch mit zweierlei Tönen für die harmonische VI. und für die III. Stufe ausgestattet werden, so daß ihr Bild ein sehr komplizirtes würde:



III. Die theoretische Zusammensetzung des Dreiklanges auf der II. Stufe einer Durtonart ist bekannt genug. Der Musiker intonirt nun auch diesen Akkord nie in seiner theoretisch richtigen Unreinheit, sondern stets in der Art eines echten Molldreiklanges.

Wann zieht er nun die Quinte hinauf, wann drückt er den Grundton hinab? Überdies ersetzt er die Terz gerne durch einen etwas tieferen Ton, gar oft wohl durch die Natursept des Oberdominant-Grundtones. Er hat daher z. B. in *c* dur die Auswahl zwischen



(diese beiden letzten Intonationen sind pythagoreisch und bei Nebendreiklängen oft genügend wohlklingend).

Die theoretisch richtige Intonation dieses Akkordes ist aber:



Dies erscheint wie ein unentwirrbarer Knoten, und ich will mir auch gar nicht anmaßen, ihn sofort aufzulösen. Ich gestehe sogar, daß ich früher mit manchen Anderen der Ansicht huldigte, dieser Nebendreiklang habe eben unrein zu klingen, weil seine Natur dies mit sich bringe, und durch die Unhaltbarkeit des Klanges dieser »Spottgeburt« der Fortgang zu V oder I eben als ein Naturproceß erscheine. Theoretisch ist das ja auch ganz wahr; ich habe mich aber überzeugt, daß nie und nirgends dieses häßliche Klangbild zur Erscheinung kommt, ja selbst auf einem Tanaka'schen Harmonium — wo mich mein Gehör doch nicht am Anschlag der gewollten Tasten verhindern könnte — greife ich immer (wo es nicht auf bloße Demonstration ankommt) eine reine Quinte, also entweder *d-a* oder $\underline{d}$-$\underline{a}$, und folge damit ganz einfach meinem Gehör, wie jeder Chorsänger oder Geiger.

Ein Wink zur Lösung dieses Räthsels liegt für mich gerade in der zweiseitigen Verwendung dieses Akkordes, einmal II-I, dann II-V.

Fasst man erstere Fügung als Wendung von der Unterdominant-Potenz zur Tonika auf, so wird wohl die Terz der Unterdominante inalterabel zu bleiben haben, namentlich dann, wenn der II. die IV. Stufe vorausgegangen ist. In diesem Falle würde ich also vorschlagen, das *d* in $\underline{d}$ zu verwandeln, also $\underline{d}$-$\underline{a}$ zu greifen. Wir würden dann aus dem übergreifend verwendeten *f* dur nicht nur die mit *c* dur gemeinschaftlichen Töne *f* und $\underline{a}$, sondern auch das der *f* dur-Tonart eigene $\underline{d}$ heranziehen, was mir ganz logisch erscheint. Die Aufeinanderfolge des so umgestimmten $\underline{d}$ moll-Dreiklangs und des *c* dur-Dreiklangs vollzieht sich nun eigentlich in der Tonart *f* dur, der sie als VI-V angehört:



In der Tonart *c* dur geschieht dies in vorübergehender Weise:



Andererseits dürfte man in der Fügung II-V wegen des Fortganges wohl kaum zweierlei *d* verwenden, da das *d* sofort als Quinte des Oberdominant-Dreiklanges brauchbar sein muß; hier würde ich vorschlagen, zum Quintton *d* den Quintton *a* zu nehmen:



Diese Verbindung vollzieht sich nun gewissermaßen innerhalb der Tonart *g* dur in übergreifender Verwendung.

Je mehr wir die Grenzen der Tonart und des Begriffes der Tonart erweitern, desto lebensfähiger wird unser System bleiben. Jedenfalls müssen alle berechtigten und beglaubigten Erscheinungen in demselben ohne Zwang unterzubringen sein.

Von der verschiedenartigen Intonirung der Skalentöne, wo sie als Durchgangstöne, also in rein melodischer Weise, auftreten, habe ich schon an anderem Orte[1] gesprochen. Dort bezog sich die Unterscheidung auf die zu Grunde liegenden Fundamente. Ich will mit einigen Worten meine damaligen Andeutungen ergänzen, da es sich hierbei auch um Komma-Erhöhung oder -Erniedrigung einzelner Töne handelt. Der Tritonus der Skala ist melodisch überhaupt unausführbar, harmonisch in reiner Weise nur durch Zerlegung. Denn in *c* dur ist von $\underline{a}$ zu $\underline{h}$ keine Brücke zu schlagen[2], wenn die Tonreihe nicht in g, $\underline{a}$, a, $\underline{h}$ verwandelt wird; als Surrogat bedient man sich der VII. an Stelle der V. Stufe, um die nothwendige Mutation innerhalb eines s c h w a n k e n d e r e n Klanges vollziehen zu können. Aber auch diese Begleitungsweise enthält den Wandel von $\underline{a}$ in *a* in sich. Denn das Schema:



unterdrückt nur den Moment des Intonationswechsels, der stets ausgeführt wird.

Die zu Gehör kommende Intonation ist die Folgende:



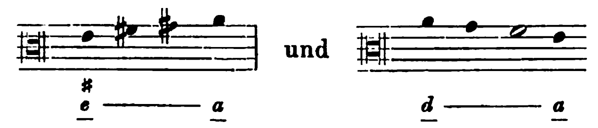
[1] Besprechung von Joachim Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie, in Jahrgang VII, Heft 4 dieser Zeitschrift.

[2] Die Hereinziehung von $\underline{e}$ und $\underline{a}$ moll, wie sie Hauptmann will, ist nicht tonal.

es wird also das *a* in *a* verwandelt, um innerhalb der *g*dur-Tonleiter das *h* erreichen zu können.

Dies ist im Grunde genommen kein anderer Proceß, als wir ihn in der Molltonleiter in sichtbarer Weise durch chromatische Erhöhungen oder Erniedrigungen kennen. Denn wenn wir aufwärts in *a*moll *e*, *fis*, *gis* singen, so suchen wir eben nur jenen Verbindungston zwischen *e* und *gis*, der dem *e*-*gis*-*h*-Dreiklange eigen ist, also die II. Stufe aus der *e*dur-Tonart.

Abwärts bedienen wir uns des Durchgangstones von *d*moll, nämlich des *g*; wir haben also, über den Hauptfundamenten der Tonart, diese Durchgangstöne folgendermaaßen zu intoniren:



Wird jedoch das *g* der Melodie mit dem *c*dur-Dreiklange (in halbübergreifender Weise) begleitet, so hat es sich diesem Klange anzuschließen, und folglich, da das *c* als tonische Terz von *a*moll inalterabel ist, muß das *g* in *g* verwandelt werden:



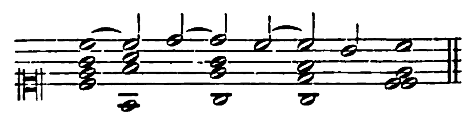
In den Tetrachorden der Griechen und ihren Zusammensetzungen, die überall dem Tritonus ausweichen, liegt eine unendliche melodische Weisheit, und wir Harmoniker werden nun wieder inne, wie tief der Zusammenhang zwischen Melodie und Harmonie ist, wie ein dem Sänger unmöglicher Schritt auch dem Harmoniker fast unüberwindliche Schwierigkeiten bietet.

Kehren wir nun zu unserer Hauptuntersuchung zurück.

Die Konsequenz müßte uns zu einer reichlichen Ergänzung der Tonleiter bringen: in *c*dur zu den theoretisch richtigen sieben Stufen noch zu einem *d*, einem *a*, ferner — außer dem Grundtone der Unterdominante — noch zur Einfügung dreier weiterer Töne für den einen Ton *f*, nämlich *f* als Mollterz von *d*, *f* als Mollterz von *d*, und *f* (*i*) als Naturseptime von *g*.

Vor mehr oder minder gewaltsamen Mutationen im Verlaufe der einfachsten Akkordfolgen würde aber auch dies uns nicht bewahren können. Ich gebe einige Beispiele.

Beispiel I.



Nach strenger Theorie erfolgt die Intonation so:



Um bei + den häßlichen Klang der übergroßen Quarte *a*-*d̄* zu vermeiden, greifen wir, da wir die Fügung II—I vor uns haben, *d̲* an Stelle von *d̄*:



wollen wir diesen Moll-Sextakkord ganz wohlklingend machen, so ersetzen wir das *f* durch die tiefere Mollterz von *d̲*:



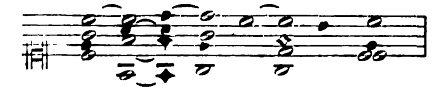
Im folgenden Vorhaltsakkorde, wo doch der Einsatzton *d̄* liegen zu bleiben hätte, sind wir gezwungen, ihn auf ein um ein Komma erniedrigtes *c̲* aufzulösen, und da in:



bei + eine zu kleine Quinte *g*-*d̲* entstünde, die von übelster Wirkung ist, müssen wir mit dem *g* nachgeben, gerathen also auf ein um ein Komma niedrigeres *c̲* dur:



Diesem Übelstande kann in diesem Beispiel nur dadurch abgeholfen werden, daß das *d̲* des *d̲* moll-Sextakkordes wieder um ein Komma in die Höhe getrieben wird, sobald der Baß das *g* einsetzt:



Zur Wiedergewinnung der Ausgangstonika hätte der Chormeister also

nur darauf zu achten, daß der Baß seinen Schritt von *f* zu *g* möglichst weit und energisch spanne, dann vollziehen die übrigen Stimmen die nothwendigen Mutationen ganz von selber.

Beispiel II.

In folgendem Beispiele



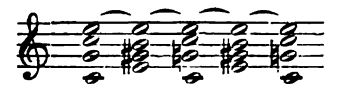
wird theoretisch-rein so:



intonirt; bei + zwingt uns jedoch wieder die häßliche Quarte *a*-*d* zu einer Mutation. Versuchen wir diesmal, da wir die Harmonieverbindung II—V vor uns haben, das *a* in *a* zu verwandeln, und vertauschen wir das *f* mit der Mollterz von *d* und der Natursept von *g*, so ergiebt sich folgende Ausführung:



Der Baß wird hier von *c* nach *f* eine etwas übervolle Quinte zu singen haben, auch muß der Sopran das *d* mit aller Kraft festhalten, damit der Baß zum weiteren Schritt nach *g* gezwungen werde. Dies ist hier nicht so schwer, da der Ton *d* im Sopran mit der Bedeutung von Grundton und Quinte zu wechseln hat. Verhängnißvoll für Bewahrung der Tonhöhe ist stets der Bedeutungswechsel zwischen Grund- und Quintton einerseits und Terzton andrerseits; dies ist darum aber auch jener Proceß, innerhalb dessen sich die umstimmende Mutation am mühelosesten ausführen läßt. Jeder Sänger, dem ein auf gleicher Höhe ausgehaltener Ton bald als Terzton bald als Quintton begleitet wird, hat die sonderbare Empfindung, als verwandle sich der Ton nicht nur dem Charakter sondern auch seiner absoluten Höhe nach; es entsteht der Eindruck einer sanften Wellenbewegung:



Aus diesem leicht anzustellenden Experimente ist zu ersehen, wie geschmeidig eine wirkliche Umstimmung während des Wechsels

zwischen Quint- und Terzton vor sich gehen kann, da sich das Gefühl derselben auch bei festgehaltener Tonhöhe einstellt. Bei dissonirenden Intervallen und bei Ligaturen, überhaupt bei in sich unhaltbaren Verhältnissen ist die Mutationsfähigkeit am allergrößten. Und dies sei uns ein Fingerzeig, wie es überhaupt möglich ist, selbst so einfache Akkordfolgen wie die hier angeführten, annähernd rein und mit Bewahrung der ursprünglichen Tonikahöhe durchzuführen.

Wollten wir in Beispiel II die Mutation am *d* statt am *a* vornehmen, so ergäbe sich entweder eine viel größere Komplikation, der wir Zwang und Anstrengung sofort anmerken würden:



oder die Schlußtonika wäre vor einem Kommaverlust garnicht zu bewahren:



Ich trenne mich nur ungern — und auch nur vorläufig — von diesem anziehenden Untersuchungsfelde, welches, auch ohne daß die Schwierigkeiten vorerst zu lösen wären, dem Musiker und dem Theoretiker eine so reiche Ernte von Anregung bietet, und rufe nur aus: welch ein Chaos! Wie ist es möglich, rein zu spielen und rein zu hören, wenn schon das Reindenken in solche Labyrinthe führt!

Und für all diese Verhältnisse, durch alle Tonarten, müßte ein Tasteninstrument, welches die reinen Klangverhältnisse nicht blos der Theorie nach, sondern mit der feinsten »außertheoretischen« Empfindung für Wohlklang zur Darstellung bringen will, die erforderlichen Klaves in bequem-spielbarer Weise zur Verfügung haben, sonst könnte der Vorwurf erhoben werden, daß es sich bis auf wenige Ausnahmen mit der »starren« Intonation begnüge.

Diese wenigen Ausnahmen fallen jedoch schwer in's Gewicht. Haben wir nun doch den reinen Dur-Dreiklang zu praktischer Musikausübung gewonnen. In den dunkleren Partien der Tonart wird es allerdings nicht ohne Kompromisse zwischen einer freien und gebundenen Intonation abgehen. Ich habe aber Sänger und Geiger an der Syntonischen Orgel gehört, und erlebte dabei beinahe durchgehends die in gewissem Sinne so überaus schlichte Wirkung reiner Intervallverhältnisse.

Wo die Mutation am mühelosesten auszuführen ist, dort wird auch die Akkomodation ohne merklichen Zwang eintreten können.

Der Vortheil gegen gleichschwebend gestimmte Instrumente ist jedenfalls unleugbar. Diese zwingen den Sänger und Geiger zu einer fortwährenden und *in sich inkongruenten* Akkomodation, was gewiß ein viel unreineres Gesammtbild ergiebt.

Wenn man bedenkt, wie verhältnißmäßig jung all diese Versuche sind, so wird man in seinen Forderungen an die praktische und theoretische Lösung der Frage bescheiden. Vor Nichts muß aber mehr gewarnt werden, als vor Überstürzung der wissenschaftlichen Begründung aller beobachteten Erscheinungen.

So ist z. B. die Frage, in welcher Distanz vom Grundtone nun die Mollterz eigentlich intonirt werden soll, da die theoretisch richtige Intonation überall unbefriedigend wirkt und bei Musikern und Laien einen gleich unhaltbaren Eindruck hinterläßt, eine noch unaufgeklärte.

Nehmen wir nun auch an, sie sei pythagoräisch, oder, wie Andere wollen, temperirt darzustellen, so dürften wir doch zur *Begründung* dieser Intonation nicht das pythagoräische oder temperirte Tonsystem heranziehen, ohne uns eines verhängnißvollen Denkfehlers schuldig zu machen.

Ich für meinen Theil neige zur Ansicht hin, daß die wohlthuendste Intonation der Mollterz weder die theoretische: d-$\bar{f}$-a, noch die temperirte: x-y-z, noch die pythagoräische: d-f-a, sondern: d-$\imath$-a sei, gebe jedoch diese Hypothese mit allem Vorbehalt, obgleich akustische Grundgesetze sie von vornherein zu bestätigen scheinen.

Der Molldreiklang d-$\bar{f}$-a hat keinen glaubhaften Klang. Untersuchen wir, woran das liegen mag.

Seine Quinte d-a ist rein; die kleine Terz d-$\bar{f}$ ist rein im Durdreiklange $\bar{b}$-d-$\bar{f}$, die große Terz $\bar{f}$-a im Durdreiklange $\bar{f}$-a-$\bar{c}$. Und doch fühlen wir die Summe dieser reinen Intervalle nicht als reines, beharrungsfähiges Gebilde. Je länger wir diesem Klange lauschen, um so stärker fühlen wir die *Zwietracht der beiden Durdreiklänge*, die mit ihren Fragmenten betheiligt sind, und könnten kein Stück mit einem sogearteten Molldreiklange zum Abschluß bringen.

Die Ursache hierfür haben wir selbstverständlich nicht in der reinen Quinte zu suchen, folglich liegt sie in einer unbefriedigenden Intonation der Terz. Daß wir für den Durdreiklang $\bar{b}$-d-$\bar{f}$ keine andere kleine Terz als eben nur d-$\bar{f}$ vertragen können, liegt auf der Hand; wir haben es hier jedoch gar nicht mit diesem Intervalle — der kleinen Terz — zu thun, da der Dreiklang sich in unserem Gehör nicht aus $\bar{b}$-d und d-$\bar{f}$, also aus zwei zusammengefügten Terzen, bildet, sondern aus $\bar{b}$-$\bar{f}$ und $\bar{b}$-d, also aus einer reinen Quinte und

einer reinen Durterz. Die Mollterz existirt im Durdreiklange nur für unser Auge, nicht aber für unser Ohr, welches sie absolut nicht wahrnehmen kann. Sie ist hier eben nur ein **Restbetrag**, um mich so auszudrücken. d-$\bar{f}$ klingt also stets, auch allein angeschlagen, wie das obere Fragment des $\bar{b}$dur-Dreiklanges, freundlich und ganz im Durcharakter, noch überdies durch den sehr hörbaren Kombinationston $\bar{b}$ unterstützt. Solange die kleine Terz als d-$\bar{f}$ intonirt wird, kann d nicht als Grundton des Klanges gehört werden, selbst wenn dessen reine Quinte a hinzutritt. Es entsteht dann vielmehr der Schatten eines Septakkordes mit großer Terz und großer Sept: ($\bar{b}$)-d-$\bar{f}$-a, also der schärfsten Dissonanz innerhalb der Tonarten $\bar{b}$dur oder $\bar{f}$dur.

d-$\bar{f}$-a ist also wohl brauchbar in den Tonarten $\bar{b}$dur oder $\bar{f}$dur, als Nebendreiklang, der seine Töne den Hauptdreiklängen entlehnt, und dadurch ein unselbständiges Glied der Tonart wird, nicht aber als tonischer Molldreiklang, mit dem Grundton d als Tonika und mit vorausgehender Oberdominante a-cis-$\underline{e}$.

Wenn es sich hier — bei der Herabdrückung der kleinen Terz im Molldreiklang — auch um geringere Intervall-Bruchtheile handelt, so erinnert dieser Proceß doch einigermaßen an die Herabstimmung des vierten Quinttones zur reinen Durterz: c-e-g zu c-$\underline{e}$-g. Erst in dieser Stimmung ist c wirklicher Grundton einer Klangeinheit, und $\underline{e}$ ihr integrirender Bestandtheil.

In der Stimmung d-$\bar{f}$-a bleibt $\bar{f}$ stets der vorherrschende Ton, ein von zwei Terztönen flankirter Quintton; drücke ich diesen Ton herab, wie es das Gehör verlangt, so wird die Quinte d-a zur Hauptsache im Klange, die Terz vermischt sich mit den beiden anderen Tönen, geht — wenn auch in anderer Weise und mit anderer Wirkung als eine Durterz — in ihnen auf, es entsteht dadurch ein einheitliches Klangbild von entschieden tonischer Kraft.

Das Gefühl hierfür ist eben so untrüglich, wie bei der Intonation eines Durdreiklanges. Hat sich da die mathematisch-akustische Untersuchung so überaus günstig bewährt, so daß wir heute die beiden Begriffe Oberton 4, 5 und 6 und reiner Durdreiklang als sich deckende anzunehmen haben, so werden wir auch zur Bestimmung der tonischen Mollterz vielleicht nicht weit zu suchen haben, wofern wir uns nur an die richtige Quelle wenden.

Es wäre nun sehr viel gewonnen, wenn die natürliche Intonation der Mollterz, also diejenige, welche dem Gehör den Eindruck macht, im Molldreiklange einer wirklichen Klangeinheit zu begegnen, auf Basis natürlicher Intervalle beruhte.

Einer neugearteten Mollterz, die nicht blos als Restbetrag des Durdreiklanges, sondern als ganz primäres Intervall auftritt, begegnen wir zwischen den Obertönen 6 und 7, also vom Grundton *g* aus zwischen *d* und der Naturseptime *f* (*i*). Danach wäre die richtige Intonation der Mollterz der Oberton 7 des Grundtones der Unterdominante:



Ich gebe diese Hypothese mehr um zu zeigen, wo ich die richtige Intonation einer tonischen Mollterz und ihre Begründung am liebsten suchen möchte. Ob diese Intonation jedem Hörer und in allen Fällen als die natürlichste erscheint, will ich nicht präjudiciren. Für mich ist es aber schon ein großer Gewinn, daß ich nun als Ergebniß dieser Untersuchung den Moll-Nebendreiklang einer Durtonart seinem innersten Wesen nach von einem tonischen Molldreiklange unterscheiden gelernt habe.

Was daraus entstünde, wenn diese Hypothese Eingang fände, entzieht sich meinen Blicken; ich möchte auch Niemanden zur Sünde wider den heiligen Geist verleitet haben! Wir Alle, denen es um diese Untersuchungen Ernst ist, müssen noch lange horchen, suchen, denken, bevor ein bleibendes Resultat gewonnen werden kann. Auf dem begonnenen Wege wird gewiß früher oder später das Grundprincip all dieser — nicht unserer Theorie, wohl aber einer bequemen Dogmatik — widerstreitenden Erscheinungen gefunden werden. Denn ich traue dem feinen Gehör eines wohlgebildeten Musikers mehr innere Verwandtschaft mit der Natur zu, als allen theoretischen Lehrsätzen, und kann nicht glauben, daß der Verstand allzulange hinter einem gut beobachteten Sinneseindruck zurückbleiben kann.

Und dazu wollte ich durch diesen Bericht, der den heutigen Stand der Sache nach praktischer wie theoretischer Seite zu schildern versuchte, das Meinige beitragen.

Der Organist Joachim Mager in Wernigerode
(1607 bis 1678),

ein Beitrag zur Geschichte der Musik seiner Zeit, besonders der Orgel.

Von

Ed. Jacobs.

I. Nachrichten über Mager's Leben.

Der Organist Mager wurde bisher in keinem Tonkünstlerlexikon genannt, auch wird sein Name nie eine größere Bedeutung gewinnen. Dennoch ermangeln sein Leben und die amtlichen und Zeitverhältnisse, unter denen er wirkte, nicht eines gewissen musikgeschichtlichen Interesses. Wohl waren die Jahre seines Schaffens eine Zeit des Verfalls und erschreckender Verwilderung in Deutschland; aber nicht nur lehrt uns die Geschichte, daß solche Zeiten die Keime einer neuen Entwickelung in ihrem Schoße bergen, sondern es muß auch gerade von der Musik mit Einschluß des geistlichen Liedes gesagt werden, daß hier der furchtbare deutsche Krieg nicht bloß zerstörend, daß er vielmehr theilweise sogar anregend wirkte und daß kein Zweig geistigen und künstlerischen Schaffens bei jenem Greuel der Verwüstung noch so viel Blätter und Blüthen zu zeitigen vermochte, als gerade die Tonkunst.

Es wird sich daher rechtfertigen lassen, wenn wir im Folgenden unseren Blick nicht bloß auf die den wüsten Stempel ihrer Zeit tragende Person unseres Organisten richten, diese vielmehr als ein Beispiel ihrer Art in die Mitte stellen und in seiner Umgebung, seinem Amt und der Musik seiner Zeit, an der er sich betheiligte, Umschau halten.

Was uns von seinem eigentlichen Lebensgang bekannt ist, läßt sich kurz zusammenfassen. Joachim Mager stammte aus Zilling oder Zillingen, dem heutigen Pfarrdorf Zilly, nördlich von Wernigerode und

näher südlich von Dardesheim, wo er etwa den 16. oder 17. September 1607 geboren wurde[1], und wo sein Vater Gregorius Mager noch im Jahre 1632 zugleich *notarius caesareus publicus* und *organista* war[2].

So stammte Joachim aus einem Hause, in welchem eine gewisse gelehrte Bildung herrschte. Wir werden, wo wir von der Stellung eines damaligen Organisten handeln, sehen, wie die Verbindung der Ämter eines Notars oder Rechtsanwalts und eines Organisten damals gar nichts seltenes war, wie auch Mager selbst Vormundschaften übernahm. Für eine gründliche Vorbildung auf seinem Instrument war es aber natürlich von Wichtigkeit, daß sein Vater, und offenbar recht lange, die Organistenkunst übte.

Gegen fünfundzwanzig Jahre zählte der Sohn, als ihm zum erstenmal ein Organistenamt in der Stadt Elbingerode auf dem Harze anvertraut wurde. Drei Jahre hatte er dasselbe versehen[3], als er im Sommer 1635 an die Stelle des seines Dienstes entsetzten Johann Becker die Organistenstelle zu St. Johannes in der Neustadt Wernigerode übertragen erhielt. Über diese Bestallung giebt ein im Jahre 1598 beginnendes Rathshandelsbuch im Stadtarchiv die bestimmte Auskunft:

Joachim Mager von Scylling ist aus Befehl eines Ehrb. Raths auf Election *Mag. Liborii Helii* — des Neustädter Pastors — heute den 25. Juni zum Organistendienst bestätiget worden, welcher auch den ihm vorgelegten *legibus* und *puncten* sich gemäß zu erzeigen an Eides Statt *stipulata manu* angelobet.

Diese Dienstanweisung ist uns aus dem vorigen Jahrgang dieser Vierteljahrsschrift S. 328 ff. ihrem Wortlaute nach bekannt, wie dort auch S. 316 von der hergebrachten Form der wernigerödischen Organistenbestellung gehandelt ist. Sein Einkommen in der neuen Stellung bestand in 60 Gulden, die er jährlich von der Kirche,

---

[1] Diese Geburtszeit finden wir mit Hülfe der aus guter Quelle stammenden Bemerkung zu seinem am 12. Dez. 1678 erfolgten Begräbniß, daß er bei seinem Ableben 71 Jahr 12 Wochen alt war.

[2] Das Kirchenbuch von Zilly beginnt jetzt erst 1627, die Angabe über den Vater findet sich vor dem Register. Schriftl. Mittheil. des Herrn Pastor Sperling zu Zilly vom 6. Okt. 1891.

[3] Die von dem geborenen Elbingeröder Neuß herrührende Angabe, daß J. Mager drei Jahre Organist zu Elbingerode war, folgt allerdings erst auf die von seinen Organistendiensten in der Neustadt und zu St. Silvester in Wernigerode, aber nicht nur der Umstand, daß Mager seine Frau 1673 in Wernigerode begrub und selbst hier starb, sondern auch die Berechnung der Dienstjahre beweist, was auch an sich nicht bezweifelt werden kann, daß Mager vor seinen Bestallungen in Wernigerode zu Elbingerode Organist war.

10 Gulden, die er vom Rathhause erhielt, dann in Holzgeld und sechs Scheffel Weizen[1].

Nur 1¾ Jahr hatte er als Organist in der Neustadt gestanden[2], als durch die Berufung Heinrich Waller's, seit 1626 Organist an der Oberpfarrkirche St. Silvestri, nach Quedlinburg dessen Stelle erledigt und Mager am 22. März 1637 als sein Nachfolger bestätigt wurde. Das feste Gehalt war hier ziemlich dasselbe wie in der Neustadt, nur daß die 60 Gulden, dazu 2 Gulden Holzgeld nicht von der Kirche, sondern vom Rathhause gezahlt wurden. Erstere gab 14 Gulden und zwei Karren Holz. Im Verlaufe seiner Dienstzeit wird auch Biergeld aus der Kirchenkasse erwähnt. Bei der Annahme wurde ihm ein Thaler als Gottespfennig oder Handgeld gegeben, denn die Organisten wurden damals wie Dienstboten gedungen[3].

Mager muß recht frühzeitig in die Ehe getreten sein, wenn schon am 2. Juni 1646 eine Tochter von ihm dem Bürger Hans Schaper die Hand reichte. Bestimmte Angaben über die Taufe von Kindern sind uns nur bei zweien erhalten[4], doch hatte er deren mehrere. Ein nach dem Vater Joachim genannter Sohn saß 1653 in der vierten Klasse der wernigerödischen Oberschule[5]. Er dürfte für jene Stufe schon in etwas vorgerückteren Jahren gewesen sein. Er trug nicht nur des Vaters Rufnamen, sondern ergriff auch dessen Beruf und war ums Jahr 1663 Organist in der Neustadt[6].

Ein weiterer Sohn wird Diederich Mager gewesen sein, der seit 1653 auch als Organist erwähnt wird[7], jedenfalls nur als Gehülfe seines Vaters, da es bei dessen Ableben heißt, daß er als Organist

---

[1] Rathshandelsbuch von 1598 ff. im Stadtarchiv.

[2] Wenn Neuß ihn nach der Angabe im Kirchenbuch zu St. Silvestri drei Jahre Organist in der Neustadt sein läßt, so ist das nicht richtig, doch war er es in drei Kalenderjahren, wenn auch nur in einem ganz.

[3] Rathshandelsbuch von 1598 ff. im Stadtarchiv.

[4] Sein Sohn Matthias wird am 12. Nov. 1637, Heinrich am 20. Okt. 1639 getauft. Kirchenbuch der Oberpfarrgemeinde.

[5] Nach dem *Album schol.* beim Fürstl. Gymnasium zu Wernigerode.

[6] Nach dem aus dem Kirchthurmknopf von St. Johannes herausgenommenen vergilbten Papier ist im Wern. Wochenbl. 1812, S. 135 Johann Mager junior gedruckt. Abgesehen davon, daß wir diesen Johann sonst nicht kennen, würde sich die Kennzeichnung »der Jüngere« nicht erklären, da es jedenfalls keinen älteren in Wernigerode gab. Nun ist aber Joachim, oder, wie der Rufname in den damaligen Quellen meist lautet, Jochim, in der Schrift überaus leicht mit Johann zu verwechseln.

[7] Delius in handschriftlichen Ergänzungen zu seiner »Wernigeröd. Dienerschaft«, wo der Name auch Mayer oder Meyer gelesen werden kann.

an der Kirche starb und als solcher bei derselben vierzig Jahre im Dienste stand.

Wie die Söhne beim väterlichen Zeichen blieben, so wurden wenigstens auch zwei Töchter an Musikanten verheirathet, blieben also nahe beim Stamme. Anfangs 1654 sehen wir in Mager's Schenke bei der U. L.-Frauenkirche einen Musikanten von Halberstadt einkehren, der als dessen Eidam bezeichnet wird. Im Laufe jenes Jahres fand die Hochzeit statt. Eine andere Tochter war mit dem gräflichen Hof- und Landmusikus Martin Markwart verheirathet, von dem bereits im Jahre 1671 ein paar Söhne den Vater als Gesellen bei Musikaufwartungen unterstützten[1]. Eine Tochter Anna wird gelegentlich 1658 als bei ihren Eltern im Hause lebend erwähnt.

Mager war, als er nach Wernigerode kam, offenbar nicht ganz unvermögend, da er dem Joh. Valentin Kraft[2] ein Haus verkaufte, wovon er 1644/45 versessene Termingelder einklagt[3]. Da der Käufer Bürger in der Neustadt war, so wird Mager das Haus schon während seiner Neustädter Zeit besessen haben. Zehn Jahre später (1653/54) hat er ein Haus bei der Liebfrauenkirche in Pacht. Vielleicht kaufte er dieses Haus, und ist es dasselbe, was er dann wieder an Hans Wilh. Dorgut veräußerte, der 1659 noch Zahlungen davon zu leisten hatte[4].

Zeitweise scheint Mager ein großes Haus gemacht zu haben; es werden zwei Mägde erwähnt. Nach den Gevatterschaften pflegte er Beziehungen zu Bürgermeister, Stadtvogt, Apotheker und Schulkollegen. Wie sein Kollege Burmeister in Ilsenburg führt er dem Brauche gemäß ein Siegel, und zwar ein geschmackvolles mit einem seit dem Mittelalter häufiger vorkommenden Bilde. Sein achteckiges Ringpetschaft läßt im Schilde den Pelikan sehen, der die Jungen mit seinem Herzblute nährt, was sich als Kleinod auf dem mit Decken versehenen Helme wiederholt[5].

Im Jahre 1646 wurde Mager Bürger und es wurde ihm die

---

[1] Vgl. Harzzeitschr. 24 (1891), S. 367. 369. Nach einem Schreiben Markwart's vom 7. Okt. 1675 machte um jene Zeit noch eine Schwester seiner Frau Hochzeit.

[2] Abgekürzt Veltenkraft oder Feltenkraft, was schon beim Sohne fester Familienname war.

[3] Stadtvogtei-Gerichts-Akten.

[4] Joh. Raven Witwe Schuldforderung an Joach. Mager 1659. Stadtvogt.-Ger.-Akten.

[5] Damit ist z. B. sein Schreiben an den Grafen Christoph zu Stolberg aus Wernigerode, 25. Sept. 1637, verschlossen. St.-Vogt.-Ger.-Akten. Ein gleichzeitiges des Kantors Heinr. Lickefett zeigt im Schilde einen Henkelkrug, aus dem drei Sternblumen an Stielen wachsen.

Bürgerschaft verehrt[1]. Deutet das schon darauf, daß man ihm wohl wollte, so haben wir dafür noch ein merkwürdigeres Beispiel aus einer früheren Zeit. Nicht lange war im Jahre 1637 nach einem großen Unfug Mager wieder als Organist angenommen, als am 12. November desselben Jahres der Bürgermeister Kaltenbrun oder Kaltenborn und Mag. Fortman's, des Oberpredigers, Tochter ein Söhnchen des Organisten aus der Taufe hoben. Nach einem Schreiben Graf Christoph's zu Stolberg an seinen Sohn Heinrich Ernst vom Anfang des Jahres 1638 war dieser wegen der ohne sein Zuthun geschehenen Wiederannahme mit dem Bürgermeister und Oberprediger nicht zufrieden[2]. Im Dezember 1644 wird ihm und dem Kantor aus der Kirchenkasse »zum Neuen Jahr« ein Thaler, zehn Jahre später ebendaher zu seiner Tochter Hochzeit zwei Thaler gegeben[3].

Abgesehen von den für sich zu betrachtenden Aufwartungen bei Taufen, Hochzeiten und bei Hausmusiken, waren es auch andere Beschäftigungen, durch welche Mager sich einen Nebenverdienst zu erwerben suchte. Ob er, wie andere Organisten und wie sein neben ihm zu U. L.-Frauen angestellter Amtsgenoß Hornung, zu je einem Groschen Braut- oder Hochzeitsbriefe schrieb, wissen wir nicht, doch ist es anzunehmen. Wohl aber wissen wir, wie er für Gewerkschaften die Rechnung legte und wie er, der Sohn eines Notars, auch Rechtsbeistand leistete. So ist er 1653 kriegischer Vormund von Hans Wiese's Frau Anna Stissers und führt Johann Rave's oder Rabe's Vormundschaft[4].

Wenn er unter den Schatzungen und Drangsalen des Kriegs zeitweise in Geldnoth war, so bedeutet das noch nicht einen eigentlichen Vermögensverfall. Während der Kriegszeit war er allerdings wiederholt genöthigt, Vorschuß zu nehmen. Auch werden ihm 1639, »weil er gar beweglich an Pfarrherrn und Kirchväter geschrieben«, zwei Thaler und zwanzig Mariengroschen verehrt, nachdem ihm dieses Geld schon vorher aus der Kirchenkasse geliehen war. Wieder werden ihm am 12. Nov. 1641 »auf seine große Bitte« die sieben Gulden vorausbezahlt, die ihm von der Kirche als halbjähriges Gehalt erst zu Ostern fällig waren; das gleiche geschieht am 21. November 1644, und ganz ähnlich heißt es in der Kirchenrechnung von 1648: »Joachimo dem Organisten den 23. Novembris . . 6 Thlr., sind

[1] Am 7. Juni, zweites von 1624—1682 reichendes Bürgerbuch im Stadtarchiv.
[2] Organistenbestell. B. 46, 3 im F.-Arch.
[3] Kirchenrechnung von S. Silvestri. Es mag erwähnt werden, daß am 2. Juni 1644 Mager's Schwester Anna zu S. Silvestri in Wernigerode mit einem Weißgerber Chph. Ladensack aus Kobestedt sich verheirathete.
[4] Vergl. die in der Ordnung begriffenen Stadtvogtei-Gerichtsakten.

10 fl. 6 Gr., (gezahlt); will es vom ersten Biergelde wiedergeben; thut ers nicht, so wird es ihm künftig an seinem Deputat abgerechnet.«[1]

Aber auch als seit dem Jahre 1650 wieder geordnete Zustände eintraten, besserten sich wenigstens vorläufig seine wirthschaftlichen Verhältnisse nicht. Im Jahre 1654 wird ihm seine halbjährige Besoldung von der Kirche anderthalb Monate vorausbezahlt. Und als 1659 Johann Rave's Witwe ihn wegen einer Schuld von 150 Thlr. Mündlings- oder Vormundschaftsgelder beklagte, die nach gerichtlicher Entscheidung in jährlichen Zahlungen von fünfzig Thalern berichtigt werden sollten, war er dazu außer Stande und konnte nur zur Noth kleinere Posten abtragen. Auch bei kleineren Zahlungen wurde gerichtlicher Zwang angewendet[2]. Am 7. Juli 1659 erklärt er vor Gericht, er wisse für die ihn beklagende Rave'sche Witwe keine Zahlungsmittel als die von dem an Hans Wilh. Dorgut verkauften Hause noch ausstehenden Termine, die nach Befriedigung eines andern Gläubigers noch 300 Gulden betrugen. Am 4. August desselben Jahres will er auf weitere Belangung noch sechs Schweine, die er bei einem andern Bürger zur Mast stehen hat, hingeben, wenn sie erst in einigen Wochen feist geworden sind[3].

Als so Mager alles versprach und gab, was er hatte, bat er nur dringend, daß er vor der Schmach der Zwangsvollstreckung bewahrt bleibe. Für die Bewahrung seiner öffentlichen Ehre und guten Namens zeigte er sich hier so beflissen und durch deren Kränkung so getroffen, wie ein Jahr vorher, als im März die Gläubigerin Witwe Rabe ihn für einen Schelm und seine Frau und die Seinigen für Schelmenpack ausschrie. Nach der gerichtlichen Form und Weise der Zeit schätzt er diese Schmach »auf sattsam 300 Thaler«[4].

Als ihm jene Kränkung widerfuhr, erholte er sich von einer schweren Krankheit. Darnach war dem, wie es scheint, kräftig gebauten Manne noch ein längeres Leben beschieden. Nachdem er am 12. Mai 1673 seine Frau auf St. Silvesters Kirchhof begraben hatte, fand er dort am 12. Dezember 1678 selbst seine Ruhestätte. Er hatte sein Leben auf 71 Jahr 12 Wochen gebracht[5].

---

[1] Kirchenrechnungen in der Registratur der Oberpfarrkirche.

[2] Amtsschlösser Caselitz: Organist Joachim Mager wegen einer Schuld von 20 Thlr., die auf dem Wege der Execution von ihm beigetrieben wird 1658/59. Stadtvogt.-Ger.-A.

[3] Joh. Raven Witwe geg. Organ. Joach. M. wegen Schuldforder. Stadtvogt.-Ger.-A.

[4] Werniger. 1. Apr. 1658. Joach. M., Org., an den Stadtvogt Johann Spieß.

[5] Nach den genauen Angaben über Mager's Beerdigung hat eine andere zierliche Hand — offenbar die des seit 1696 im Amte stehenden Superint. Neuß —

II. Die von Mager bedienten Orgelwerke zu Wernigerode.

Da Mager, bevor er Organist zu S. Silvestri wurde, dieses Amt in der Neustadt bekleidete, und da der ersteren Kirche auch die ehemalige Pfarrkirche zu S. Nikolai einverleibt war, so hatte er zu verschiedenen Zeiten drei Orgelwerke zu bedienen. Neben diesen dreien gab es in Wernigerode-Nöschenrode nur noch die Orgeln zu U. L. Frauen und S. Theobaldi. Über die beiden letzteren gaben wir bereits im vergangenen Jahrgange dieser Zeitschrift einige Nachricht aus älterer Zeit[1]. Es bleibt eine solche also nur noch für die drei anderen Kirchen zu erbringen.

Über die ältesten Werke der Johanniskirche wissen wir eigentlich nichts. Daß das Verlangen nach einem solchen für den evangelischen Gottesdienst dringend erwünschten Instrument auch hier nach Durchführung der Reformation bald erfüllt wurde, geht daraus hervor, daß bereits 1581 ein Organist erwähnt wird. Ja, bereits zehn Jahre später brachte die Gemeinde durch eine allgemeine Sammlung eine ansehnliche Summe zusammen, durch welche die alte Orgel eine gründliche Ausbesserung erfuhr, wenn sie nicht gar durch eine neue ersetzt wurde[2]. Wir hatten auch schon Gelegenheit zu erwähnen, daß im siebenzehnten Jahrhundert die Neustädter Orgel bedeutend gebessert und bemalt wurde[3].

Mehr wissen wir nun von der Geschichte der Orgel oder Orgeln der Kirche, an welcher Mager vier volle Jahrzehnte wirkte, der S. Silvestrikirche. Die erste Orgel wurde hier wohl schon bald nach 1265 gebaut, zu welcher Zeit hier, an der alten Pfarrkirche S. Georgs, ein Kollegiatstift errichtet wurde. Erwähnt wird sie zuerst am 13. Juni 1328, als die Grafen zu Wernigerode eine Stiftung zur Feier des Festes der heiligen Barbara machten. In der darüber ausgestellten Urkunde heißt es: op den orgelen schal men singen.[4] Nur zwei Jahre später wird der Orgel wieder gedacht, und es wird von dem Vikar eines

---

in den übrig gebliebenen leeren Raum geschrieben: [seins alters] 71 iahr v. 12 Wochen. ist 40 iahr am dienst gewesen zu S. Sylvester, 3 iahr in der Neustat, v. 3 iahr zu Elbingroda. — Hinsichtlich der Neustädter Dienstzeit ist zu bemerken, daß er zwar in den drei Kalenderjahren 1635, 1636 und 1637 hier im Dienste stand, aber nur in dem mittleren Jahre voll. Vgl. oben S. 148.

[1] Jahrg. 1893, S. 321.

[2] Harzzeitschr. 25 (1892), S. 284. Es wurden rund 110 Thlr. gesammelt.

[3] S. diese Vierteljahrschr. 1893, S. 325, 1666/67 durch Meister Friedr. Besser in Braunschweig.

[4] Urkundenbuch der Stadt Wern., Nr. 79.

neugestifteten Altars verlangt, daß er bei seinem Messesingen ‚ansigen‘ — doch wohl einsetzen oder intoniren — soll, ‚swenne men myddeme orgen lot‘: mit der Orgel den Ton oder einen Akkord angiebt.[1]

Schon zu mittelalterlicher Zeit wird bei S. Silvester ein Verweser des Orgelamts mit Namen genannt, der dasselbe bis 1512 versah.[2] Bemerkenswerth ist dann, daß im Jahr 1523 ein städtisches Wachtregister einen Organisten Nikolaus erwähnt[3]. Die dann folgenden Wulf der Organist 1548[4] und Joachim Ludolf 1554 gehören schon der Reformationszeit an[5] und von nun an ist die Reihenfolge von Mager's Vorgängern und Nachfolgern bis zur Gegenwart bekannt.

Als mit dem eben erwähnten Wolf im Jahre 1548 die ziemlich zusammenhängende Reihe der Organisten an der Oberpfarrkirche begann, hatte für das Orgel- und Organistenwesen bei uns eine neue Zeit begonnen. Um jene Zeit war nach Absterben des altkirchlichen Stiftskonvents die Reformation auch zu S. Silvestri völlig zur Durchführung gelangt und mit der nun beginnenden Vorherrschaft des Gemeindegesangs, auch einem anders gearteten Chorgesang, wurde das Bedürfniß eines diesen Gesang leitenden Instruments ein viel dringlicheres, als bei dem liturgischen Gesange der Priester im Mittelalter, wenn auch vorläufig an eine Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel noch nicht zu denken war.

So wurde denn im Jahre 1548 nach Zerstörung der früheren Orgel durch Feuersgluth[6] durch freiwillige Opfer der Gemeinde und einige Zuschüsse des Raths ein ganz neues Orgelwerk geschaffen. Das überaus lebhafte Interesse an der Sache gab sich theilweise durch reiche Beisteuern, wie von Peter Hesse, Wilhelm Reiffenstein, Mag. Valentin (Donat), Jacob Jude zu erkennen.

Als Erbauer wird Meister Vith aus Braunschweig, und da dieser über der Arbeit starb, Caspar Sleffer von ebendaher genannt. Neben dem Hauptwerke fertigt aber seit dem 30. Juli 1548 Meister Lorenz aus Braunschweig ein oder das Positiv[7]. Die Summe der Ausgaben

---

[1] Urkundenbuch der Stadt Wern., Nr. 79.

[2] Peter Kruse, der bis dahin das Orgelamt »vorsehen unde vorweszet«. Wern. Urkdb. S. 394.

[3] Stadtarchiv V, C. 2.

[4] Orgelbau zu S. Silv. betr. VII, 2, Nr. 27.

[5] Freit. u. Lucian (14. Dez.) 1554, Joachim Ludolf, Org. an Bürgern. u. Rath, VII, B. 2, Nr. 32, Küster u. Organ. zu S. Silv. betr. auch 1568 Ludolf der Organist.

[6] Vgl. den vierten Abschnitt.

[7] So in der Reinschrift der Rechn. VII, B. 2, Nr. 27 im Stadtarchiv. Im Entwurf steht: das positiff, welchs meister Lorens zu restituirn angefangen, mantags nach Panthaleonis etc. 48. Er arbeitete selbander bis Fabiani (25 Wochen) daran, dann noch 4 Wochen n. Fabiani bis Invocavit. Daß es sich um die

— abgesehen von der Beköstigung der Meister und Arbeiter, wird zu 242 Gulden 17 Gr. $8^1/_2$ Pf. angegeben.

Sowohl im Jahre 1548 als vierundzwanzig Jahr später, als eine neue große Arbeit an der Orgel vorgenommen wurde, wird stets zwischen dem eigentlichen Orgelwerk und dem Positiv unterschieden. Wie wir sehen, waren aber beide mit einander verbunden, worüber uns eine Angabe aus der Rechnung von 1572 belehrt:

Hansen Schonen von einem langen eisen mit 4 grossen schrauben, damit das positiv ahn die orgel befestigt worden, zu machen 1 gulden 3 gr.

Wird hiernach auch zwischen Orgel und Positiv unterschieden, so können wir dabei doch wohl nur an das Brustwerk der Orgel, das sogenannte Rückpositiv, denken, das von der eigentlichen Orgel durch den Fußboden des Chores getrennt war. Ein neues derartiges Rückpositiv wurde nicht nur noch im Jahre 1605 für die Liebfrauenorgel in Wernigerode beschafft[1], sondern wir werden sehen, wie auch zu Mager's Zeit an dem Rückpositiv der S. Silvestriorgel gearbeitet wurde.

Über die Zahl der Register an der alten Orgel werden wir durch die Rechnung vom Jahre 1572 belehrt:

vor 12 register in das werk,
vor 6 register in das werk, und:
vor 8 grosse register ins positiv mit schrauben.
vor 8 blech zu den registern.

Sowohl 1548 als 1572 zeugen ansehnliche Ausgaben für Bildschnitzer[2] und Maler, daß es den Werken nicht an reicherer künstlerischer Zier fehlte. Im Jahr 1572 ist Valtin, Orgelmacher zu Halle, der Meister. Die in Rechnung gebrachten Auslagen, wobei stets die Naturalverpflegung von Meister und Gesellen nicht in Betracht kommt, belaufen sich auf 245 Thaler 14 Fürstengroschen[3].

Weiter geben nun die Kirchenrechnungen über kleinere, aber auch über verhältnißmäßig schnell aufeinanderfolgende Ausgaben für größere Ausbesserungen und Erneuerungen manche Nachricht. Im Jahre 1589 werden wieder 168 fl. für die Verbesserung der Orgel verausgabt. Diesmal war es Meister David, wie es scheint von Halberstadt, der die Arbeit ausführte.

Im Jahre 1614, also gerade ein Vierteljahrhundert später, nahm

---

Erneuerung eines alten Werks handelt, scheint auch aus der Angabe: »summa aller uthgave zum positiff und das werg newe zu stimmen« hervorzugehen.

[1] Vgl. diese Vierteljahrschrift 1893, S. 321 ff.

[2] 1572 war Meister Jonas der Bildschnitzer.

[3] Orgelbau zu S. Silvestri 1548 und 1572, VII, B. 2, 27 im Stadtarchiv.

die Gemeinde abermals einen neuen Orgelbau vor, der dem Orgelmacher Nikolaus von Nordhausen[1] in Auftrag gegeben wurde. Bei weiteren Arbeiten von 1617 bis 1619 ist aber von dem Orgelmacher zu Eisleben die Rede. Es muß das Werk sogar dort gearbeitet sein, da in der Rechnung von dem letzterwähnten Jahre erwähnt wird, wie das Werk geholt wurde[2]. Der Schmuck und die Bemalung des Werks wurde aber jedenfalls am Orte und von wernigerödischen Meistern ausgeführt[3]. Eine genaue Zusammenzählung der Kosten finden wir nicht, aber die größeren Auslagen berechnen sich auf 400 Gulden.

Schon die Rechnung von 1621 hat wieder nennenswerthe Posten für die Orgel, und etliche Stimmen sind zu erneuern[4]. Wolfgang (Auerswald), dem Apotheker, wurden 100 Thlr., die er zu dem Orgelwerke geliehen, zurückerstattet.

Schon hatte der große deutsche Krieg begonnen, aber auch unter dessen Schrecken vergaß zu Mager's Zeit die Gemeinde ihre Orgel nicht. Kleinerer Ausgaben nicht zu gedenken[5], erhält 1643 der Orgelmacher Valtin Schmidt 14 Gulden 9 Gr. Drei Jahre später finden wir in der Kirchenrechnung zuerst den Nachweis, daß von der Gemeinde einem Orgelbauer die Instandhaltung und Stimmung des Werks jährlich übertragen und verdungen wurde. In der Rechnung von 1646 heißt es zuerst:

Dem Orgelmacher von Quedlinburg, als er die Orgel zum ersten mahl rectificirte, 7 Gr. 6 Pf., dann:

Der Orgelmacher von Quedlinburgk Jurgen Nohtnagel sein halbjähriges Deputat auf die newe bestellung, den 16. Octob. 2 Thaler, ist 3 Gld. 9 Gr.

Die Rechnung des nächsten 1647. Jahres gedenkt dann ausdrücklich des Rückpositivs:

Dem Orgelmacher von Stolberg, alß ehr den 30. Augusti zum Rucke Positiff wieder gemachet, 1 Thlr. = 1 Gld. 15 Gr.

Daß zu Mager's Zeit auch neue Einrichtungen am Orgelchor

---

[1] Jedenfalls derselbe, der 1619 an d. U. L.-Frauen-Orgel arbeitete. Vgl. diese Zeitschr. 1893, S. 322.

[2] als das werck ist geholet worden ist verzerdt 9 Gld.; vgl. auch in demselben Jahr: 1 Gld. 3 Gr. dem Botten zu lon nach Eißleben zum Orgelmacher.

[3] Henni Reupken u. Bernd Appe arbeiten an den Flügeln.

[4] Rechn. v. 1621: auch aus dem (Kirchen-) kasten gelanget, wi man dem orgelmacher undt seinem gesellen das kostgelt erstattedt u. auch für di frömden armen gebrauchet worden; item die bezalung des weins, so dis ihar gebrauchet worden, tut zusammen 44 Gld. 9 Gr. 6 Pf.

[5] Es mag gelegentlich der Ausgaben für die Feuerpfanne des Organisten 1632, 35 u. 38 gedacht werden.

getroffen und mancherlei Musikalien für denselben beschafft wurden, so in den Jahren 1638, 1639, 1641, 1648, 1653 und 1654 u. A. von Heinr. Grimm, Herm. Hartman, Andr. Hammerstein, Tob. Michaelis, Thüringk, Walliser, mag wenigstens erwähnt werden.

Außer der Orgel in der Oberpfarrkirche hatte Mager zeitweise auch ein kleineres Orgelwerk in der mit der St. Silvestrikirche verbundenen ehemals selbständigen Pfarrkirche St. Nikolai zu bedienen. Es war dieses ein Positiv, das offenbar erst zu seiner Zeit angeschafft wurde. Da die St. Nikolai-Kirchrechnungen darüber die einzige Kunde geben, so theilen wir die betreffenden Nachrichten aus der Rechnung von 1664 mit:

13. Dez. 1664: den beyden mennern, so das posetiff unten auß der Kirchen auf die priche getragen haben, zalt 2 Gr.

Item H. Andreaß Topffer für 8 Dielen, so dazu seint gebrauchet worden, da das Posetiff aufgesetzet, nebenst einem gitter herumb und thuer ist gemachet worden, dafür geben 1 Thlr. 8 Gr.

für bretnagel, hespen und schloßnagel, damit das gitter und die dielen darauff, darauf das posetiff stehet, befestigt worden. — — —

23/12 Meister Politzs dem discher zu machen geben für den unterscheidt[1] an der priche, darin das Positiff ist gesetzet worden u. s. f.

Item Jochimus Mager dem Organisten, das er das Posetiff schleget die Festage uber, dafür geben 6 Gld. = 3 Thlr. 12 Gr.

1664. 13 Junij, Daniel den belgetreter, das er die belge an den Posetiff das vorige Jahr gehoben hat, dafur 1 Gld. geben = 14 Gr.

Dieselbe Ausgabe für den Bälgetreter findet sich unterm 3. März des nächsten 1665. Jahres angegeben.

Da die älteren St. Nikolairechnungen des Positivs nicht gedenken, so wurde dasselbe in kümmerlicher Zeit beschafft, aber nur zur Benutzung an Festtagen. Daß das Instrument während Mager's Zeit fortbestand, schließen wir daraus, daß noch sein Nachfolger Sumborg als Organist von der Nikolaikirche besoldet wurde[2].

---

[1] Wohl die trennende Scheidewand oder Vergitterung.

[2] Nik.-Kirchrechn. v. 1686, 28. Januar: dem Organisten Jobst Christoff Sumborg seine Jahrs-Besoldung entrichtet mit 3 Thlr. 12 Gr.

III. Mager's musikalische Aufwartungen ausser dem Gemeindegottesdienst, sein Thun und Treiben während und unmittelbar nach der Kriegszeit.

Von Mager's Thätigkeit in der Erfüllung seiner nächsten berufsmäßigen Aufgabe, dem Orgelspiel bei den Gemeindegottesdiensten, wissen wir etwas besonderes nicht zu sagen. Anders verhält sich das mit seinem Thun und Schaffen bei besonderen Gelegenheiten und bei der Hausmusik. Dieses trägt ganz das Gepräge seiner von Krieg und Gewaltthat erfüllten Zeit, freilich dabei auch seiner Persönlichkeit. Eine kurze Kennzeichnung derselben wird daher zugleich musik- und allgemein kulturgeschichtlich sein müssen.

In der Mitte zwischen der Musik beim Gemeindegottesdienst und der gewöhnlichen Hausmusik, stehen die durch die Kirche, ihr Lied und Spiel gefeierten Taufen und Hochzeiten, von denen besonders die letzteren auch in der Kirche durch Gesang und Orgelklang gefeiert wurden. Bei den Begräbnißfeierlichkeiten pflegte die Orgel zu schweigen, so hoch es hier auch sonst herzugehen pflegte. Die Tauffeiern fanden im 16. Jahrhundert mit solchem Aufwand und Gepränge statt, daß in Wernigerode 1597 Graf Wolf Ernst zu Stolberg und der Rath sie ernstlich zu beschränken suchten. Eine feierliche Kollation nach den Sechswochen war aber gestattet. Bei großen Taufen war auch der Organist mit thätig. Wichtiger und einträglicher für ihn waren aber die Hochzeiten. Er nahm dabei an der sogenannten Brautsuppe theil, und eine gräflich-städtische Verordnung vom 14. April 1656 bestimmte, daß auch, wenn bei Hochzeiten die Orgel nicht geschlagen würde, dem Organisten doch nach Gelegenheit der Tische die Gebühr mit 12, 10, 6 oder 4 Groschen gegeben werden müsse, daß er aber auch mehr nehmen könne, wenn der Hochzeiter es freiwillig thun wolle. Später wurde das dem Organisten bei einer Brauerhochzeit gereichte Ehrenbier in eine Geldleistung umgewandelt.[1]

Daß bei der ohnehin so erschreckenden Völlerei und Trunksucht jener Zeit die mit ihrem Amte verbundene Betheiligung bei Tauf- und Hochzeitsfesten den Organisten wie den Kantoren gefährlich werden mußte, ist sehr natürlich. Gleich das erste uns von

[1] Im Jahre 1724 bekommt der Organist dafür 1 Thlr. 16 Gr. B. 46, 4 im F.-Archiv.

Mager bekannte Beispiel dient dazu, dies in trauriger Weise zu zeigen und zu erläutern.

Im Juli 1637, als Mager noch nicht lange Organist zu St. Silvestri war, wurde er samt dem wernigerödischen Kantor Heinrich Lickefett von dem Grafen Johann Martin, der damals, vor der Erbtheilung des Hauses Stolberg, mit seinem älteren Bruder Heinrich Ernst gemeinsamer Graf und Herr zu Stolberg war[1], zu einer wegen des am 27. Mai d. J. geborenen Sohnes Heinrich Günther[2] veranstalteten Tauffeier nach Stolberg entboten. Es fehlte dort weder ein Kantor noch ein Organist; die an die Hofstatt entbotenen hatten vielmehr, wie das bei größeren derartigen Feiern Brauch war, zur Erhöhung der Feier und zur Erhebung der Gäste mit Gesang und Spiel aufzuwarten. Als die beiden Wernigeröder am 19. Juli heimkehrten, hatte sich Lickefett, nach Mager's Zeugniß, schon unterwegs, seiner bösen Gewohnheit nach, sehr vollgetrunken, während er selbst damals noch nüchtern gewesen sein will. In diesem Zustande beginnen sie sich unterwegs zu zanken und zu raufen. Mager wird dann, zurückgekehrt, von einem der damals in Wernigerode liegenden Offiziere[3] »wider seinen Willen« auf den Rathskeller zum Trunk gebeten. Da Lickefett hier natürlich auch nicht fehlte, vielmehr auf dem Rathskeller »zu thun hatte«, so wurde hier die Reiberei fortgesetzt, wobei denn Mager, der nach eigenem Eingeständniß nunmehr ganz trunken war, auf den Kantor so erbost wurde, daß er, kaum vom Keller zu seiner Dienstwohnung hinter der Oberpfarrkirche zurückgekehrt, auf diesen bei dem ehemaligen Teiche beim »Teichdamm« und nach dem Gadenstedt'schen Hofe zu losstürzt, über den »Schling« (Einfassung) springt und Lickefett mit einem Brodmesser vier Stiche versetzt, zu deren nothdürftiger Ausheilung vierzehn Tage nöthig sind. Wie Lickefett sagt, wäre er beinahe »gähenden Todes« geblieben[4].

Nach der That wird Mager in seiner Wohnung vom Stadtvogt verhaftet und, als Lickefett's Wunden soweit geheilt waren, daß er wieder gehen konnte, wurden beide zu Rathhause gefordert und von Rath und geistlichem Ministerium ihrer Ämter entsetzt. Lickefett,

---

[1] Bis November 1638 war der eigentliche regierende Herr allerdings noch Graf Christoph.

[2] Derselbe verstarb am 27. Sept. 1656.

[3] In jenem Jahre bedrängten abwechselnd Kriegsvölker der Obristen Kracht und Lützau unter Kursächsischer, dann Brandenburgischer Hoheit die Stadt, aber im Juli scheinen höchstens vereinzelte Mannschaften hier zurückgeblieben zu sein. Vgl. Wern. Wochenblatt 1811, S. 201 f.; 1812, S. 65.

[4] Heinrich Lickefett, Wern. 31. Aug. Lickefett u. Mager gleichzeitig in Briefen vom 25. Sept. 1637 an Gr. Christoph zu Stolbg. Stadtvogtei-Ger.-Akten.

der in seinem Amt untüchtig und unfleißig war und von dem sein Widerpart sagt, daß er ein zänkischer Mensch sei, der sich mit geistlich und weltlich geschlagen habe,[1] gelangte nicht wieder zu seinem Kirchen- und Schuldienste, Mager war wenigstens zeitweise außer Diensten. Wegen weiterer Bestrafung der auf offener Straße oder Kirchhof vorgefallenen Schlägerei und Verwundung wurde am 27. September vor dem gräflichen Amtschösser Bodinus verhandelt. Zwar gab Mager an, Lickefett habe zuerst nach ihm gestochen, doch wurde er zur Zahlung des Arztlohnes und einer wohlverdienten Strafe ins gräfliche Gericht verurtheilt, wenn er nicht beweise, daß Lickefett ihn zuerst angegriffen habe.[2]

Während letzterer mit der gelinden Bestrafung eines so großen Frevels sehr unzufrieden war,[3] gelangte Mager nach vierteljähriger Dienstlosigkeit, innerhalb welcher ihm natürlich auch kein Gehalt gezahlt wurde, wieder zu seinem Amte. Seiner Schuld sich bewußt, schickte er zu dem Verwundeten wegen einer Aussöhnung, suchte den Frieden mit der Kirche im Beichtstuhl, bekannte vor dem Rathe seine Schuld und bat um Wiedereinsetzung in sein Amt.

Zu Rathhause scheint man ihm auch Gehör geschenkt zu haben; aber seitens der Geistlichkeit konnte die Sache doch nicht so leicht genommen werden. Handelte es sich doch um ein öffentliches, noch dazu unmittelbar bei der Kirche geschehenes Ärgerniß. So wollte denn die Geistlichkeit, zunächst der Oberprediger Mag. Fortman, ihn nicht zu Beichte und Abendmahl und dann zu seinem Dienst an der Kirche wieder zulassen, bevor er vor der Gemeinde durch öffentliche Kirchenbuße das öffentliche Ärgerniß gesühnt hätte. Das war aber zu sehr gegen seine Vorstellung von öffentlicher Ehre, als daß er sich dazu hätte verstehen mögen: er sei kein ehrloser Übelthäter und wolle sich nicht öffentlich mit Schand und Spott ausrufen lassen. Wenn er bei solcher wider sein Ehrgefühl streitenden öffentlichen Buße das heilige Abendmahl nehme, so könne er dabei durch Heuchelei als schwaches Adamskind in Verderben Leibes und der Seele gerathen. Die Strafe müsse so sein, daß Ehre und Gewissen gerettet würden; er sei kein Mensch, der sich des Vollsaufens oder ärgerlicher Händel befleißige, sei vielmehr nach Vermögen sich davor zu hüten bemüht. Der Graf möge durch ein Dekret ihn von der öffentlichen Kirchen-

[1] Werniger. 25. Sept. 1637 Mager an Gr. Chph. zu Stolb. vgl. 31. Aug. 1637 Lickefett an ebendens.

[2] Actum Wern. 27. Sept. 1637 u. unter dems. Tage Schreiben Gr. Christophs zu Stolb. a. d. Wern. Stadtvogt.

[3] Wernigerode, 25. Sept. u. 5. Okt. 1637 Lickefett an den Grafen.

buße befreien; er wolle sich mit Gottes Hülfe so erzeigen, daß jedermann damit zufrieden sein solle[1].

Inzwischen bemühte sich aber Fortman, an Mager's Stelle einen geeigneten neuen Organisten zu gewinnen. Am 10. August 1637 sendet Heinr. Horn, Amtsrichter zu Gröningen, seinen Schwager Daniel Alschleben, nachdem er denselben Tags zuvor Fortman vorgeschlagen hatte. Letzterer ließ Horn rathen, seinen Schwager anzuweisen, sich nächsten Sonnabend mit seinen Tabulaturbüchern vorzustellen und ein Empfehlungsschreiben mitzubringen, damit er Sonntags darauf die Probe zu schlagen zugelassen werde.

Für die damaligen Zustände ist es bezeichnend, daß der damals erst über dreißig Jahr alte Organist innerhalb siebenzehn Jahren dieses Amt bereits zu Hadmersleben, Croppenstedt, Kochstedt, Harsleben, Großdedeleben und besonders zu Gröningen — also an sechs Orten — versehen hatte[2].

Alschleben erhielt die Stelle nicht, aber da die Oberpfarrgemeinde einen geeigneten Organisten durchaus nicht entbehren konnte noch mochte, so wurde vorläufig aushülfsweise ein Organist von Braunschweig gewonnen, der für sein Spiel eine besondere Vergütigung erhielt.[3] Wir würden annehmen, daß dies der damals zu Braunschweig ohne feste Anstellung lebende bekannte Heinrich Grimm war, zu dem gerade um jene Zeit die Oberpfarrgemeinde in freundlicher Beziehung stand[4]. Wenn derselbe auch, wie aus den Kirchenbüchern von St. Katharinen nachgewiesen wurde, dort nicht Kantor war, wie die Tonkünstlerlexika dies angeben[5], noch auch Organist[6], so würde dies durchaus nicht gegen eine Aushülfe Grimm's beim Orgelspiel in der Oberpfarrkirche zu Wernigerode sprechen, da gerade ein fest angestellter Organist oder Kantor nicht wohl abkommen

---

[1] Wern. 25. Sept. 1637 Mager an Gr. Christoph zu Stolb.

[2] Gröningen, 10. Aug. 1657 Heinr. Horn an den Rath zu Wern., Küster und Organisten zu S. Silv. betr. 1554—1637, VII, B. 32 im Stardtarch. zu. Wern.

[3] 1637: dem Organisten, so von Braunschweigk alhier geschlagen 1 Rthlr. = 1 Gl. 15. Gr. Kirch.-Rechn.

[4] 1635, den 24. Junij am Dage S. Johannes Grimmio dem Musekanten zu Braunswig vorEhret wegen der uberschickten Muteten zwo R. goltfl., ist 4 Gld. 6 gr. Ebendas.

[5] Kantoren zu St. Kathar. in Br. waren: von 1628/30 Conr. Philmeierus (Bielmeier), 1631/35 Diedr. Jacobs, 1635/40 Peter Werner. Daß aber zeitweilig Grimm aushülfsweise als Kantor oder Organist zu St. Kathar. thätig war, darauf deutet der Posten unter den außerordentlichen Ausgaben 1632: Henrico Grimmio verehret 5 Goldgulden; thut 3 Mark 22 Schill. 6 Pf. Gütige Auskunft des Past. Wilh. Tunica zu St. Kathar. Braunschw., 25. Aug. und 8. Sept. 1885.

[6] Organist zu St. Kathar. war von 1632—1640 Antonius Schüler. J. Tunica a. a. O.

konnte. Ausgeschlossen wäre aber jene Annahme, wenn wirklich, wie angegeben wird, Grimm schon am 10. Juli 1637 in Braunschweig aus dem Leben schied[1].

Über ein Vierteljahr war aber Mager nicht ohne sein Amt und muß wohl noch im Oktober von Rath und Ministerium wieder angenommen worden sein. Jedenfalls ist und heißt er am 12. November wieder Organist, ja Fortman läßt sogar an jenem Tage seine Tochter bei Mager's Sohne zu Gevatter stehen[2]. Hatte nun aber der Rath sich beim Stadtvogt Bohne beschwert, daß er den Organisten in des Raths eigenem und unter dessen Gerichtsbarkeit stehenden Hause hatte festnehmen lassen[3], so war Graf Christoph mit Fortman und Bürgermeister Kaltenborn wegen der ohne der Herrschaft Zuthun erfolgten Wiederannahme des Organisten gar nicht zufrieden.[4]

Hörten wir von Mager's Diensten bei einer großen Tauffeierlichkeit nur bei Gelegenheit des daran geknüpften bösen Nachspiels, so erscheint er uns bei der Erhöhung einer Hochzeitsfeier durch die Gabe seiner Kunst in um so vortheilhafterem Lichte. Der Anlaß war allerdings ein ganz besonderer: am 13. Januar a. St. 1645[5] trat der Arzt Dr. Jakob Haberstroh mit Katharina, der jüngsten Tochter des Oberpredigers Mag. Joh. Fortman, in eine zweite Ehe. Der Vater der Braut, der erste Geistliche der Stadt und Grafschaft, war nicht nur ein gekrönter Dichter, sondern entfaltete in seiner bösen aber ereignißvollen Zeit in und außerhalb seines Amts eine erstaunliche Thätigkeit. Als treuer Chronist war er so recht das Gedächtniß seiner vielbewegten Zeit. Die aus dem meißnischen Obersachsen stammende Familie des Bräutigams war in ärztlichen und Beamtenstellungen sechzehn Jahrzehnte lang in unserer Grafschaft thätig.

Die frohe Feier wurde mit aller Zier und Ehren begangen. Noch ist das Schreiben erhalten, durch welches Bürgermeister und Rath dazu eingeladen wurden[6]. Auch verfehlten die gelehrten Männer in der Stadt, wohl auch solche von außerhalb nicht, ihre poetischen Gaben und Grüße darzubringen. Der Konrektor Konrad Kühne sang

---

[1] Vgl. Fürstenau in der Allg. D. Biogr. 9, S. 678.

[2] Kirchenbuch der Oberpfarrk.

[3] Wern., 8. Aug. 1637. Acta, die Bestell. der Organisten zu S. Silv. u. Georgii, B. 46, 2 im F.-Archiv.

[4] Stolb. 12. Jan. u. 1. März 1638 Gr. Christoph z. St. an seinen Sohn Gr. Heinrich Ernst, das erste Schreiben ganz eigenhändig B. 46, 2, Organistenbestellung zu S. Silv.

[5] Nach dem Kirchenbuch.

[6] III, B. 23, R. 21 im Stadtarchiv.

das Paar in einer alcäischen Ode an, der Kantor Joh. Sommer sandte dem Bräutigam ebenfalls eine lateinische Beglückwünschung[1].

Aber die merkwürdigste Gabe der Kunst, welche zur Feier dieses mit Söhnen und Töchtern gesegneten Ehebundes[2] dargebracht wurde, war jedenfalls die achtstimmige Hochzeitsmotette, welche Mager dazu schuf, und die hier nach dem vermuthlich einzigen auf uns gekommenen gedruckten Exemplare auf Fürstlicher Bibliothek mitgetheilt ist. Er hatte dazu besonderen Anlaß nicht nur dadurch, daß der Braut Vater der Oberhirt der Gemeinde war, an der er das Orgelamt versah, sondern die Braut selbst war ihm eine theure Gevatterin, die wie zur Aussöhnung nach dem bei der Kirche begangenen Frevel am 12. November 1637 nebst dem Bürgermeister Kaltenborn sein Söhnchen Matthias aus der Taufe gehoben hatte.

Schwerlich ist diese Motette Mager's einzige Tondichtung, aber vielleicht wurde nur sie im Druck vervielfältigt. Im Übrigen wissen wir ja, wie zu Mager's traurigen Zeiten dergleichen Schöpfungen auch bei bedeutenderen Meistern verloren gingen, wo sie nicht unter besonders günstigen Verhältnissen zum Druck gelangten oder sonst erhalten blieben.

Aber nicht nur bei den mit Orgel, Gesang und Spiel der Instrumente gefeierten Familienfesten von Taufen und Hochzeiten wurden der Organist und andere Musikanten erfordert: in jenen unglücklichen Zeiten durchtönte, wenn nicht auf kürzeren Fristen eine Wallenstein'sche Gewaltherrschaft oder die verheerende Pest jeden Ton außer Jammern und Wehklagen erstickten, Markt und Gassen, Wirths- und Privathäuser Gesang und Instrumentenklang. Handel und Wandel lagen darnieder, nur der Verbrauch geistiger Getränke stieg auf eine erschreckende Höhe, und nicht nur in den Stadtkellern und alten Gasthäusern wurde gezecht und gebechert, sondern auch die Bürger errichteten, um von dem einzigen Gewerbe, was ganghaft war, Gewinn zu ziehen, in ihren Wohnungen Schankstätten. Durch Tanz, Gesang und Spiel suchte die Menge auf Augenblicke ihren Sinn in Freudenrausch zu versetzen oder doch durch Wohllaut und Harmonie der Töne den herben Mißklang der Wirklichkeit aufzulösen.

Da waren denn neben den Schankwirthen die berufsmäßigen Musikanten, wozu im weiteren Sinne auch die Organisten gehörten, gesuchte Leute: sie wurden bald von den Bürgern, bald von den

---

[1] Keßlin, Schriftsteller von Wern. S. 20 u. 21.

[2] Zwei Söhne und zwei Töchter waren im Sept. 1654 bei des Großvaters Begräbniß anwesend. Wolfg. Gerdangk Leichpr. auf Joh. Fortman, Bogen Fj.

schnell wechselnden Kriegsvölkern zur Aufwartung bei ihren Gelagen und zur Hausmusik gedungen. So sehen wir Mager's Kollegen zu U. L. Frauen, Andreas Hornung, bei solchen Gelagen im Hause mit seinem Instrument aufspielen, woneben dann die Zither oder Laute und die Viole oder Geige zum Zusammenklang kamen, während damals die Leier oder Liere das niedriger stehende Gasseninstrument war[1]. Auch ist bei dergleichen Hausmusiken wohl von Instrumentisten und Pfeifern die Rede. Wo der Ausdruck »Instrument« ohne weiteren Zusatz gebraucht wird, ist darunter die Tisch- oder Trageorgel zu verstehen, die ihrer Einrichtung wegen vom Organisten am leichtesten gehandhabt werden konnte. Nur zu oft übertönte bei solchen Gelagen der Lärm der streitenden Zechgesellschaft die Musik und nicht selten kam es vor, daß das Instrument oder Theile desselben als Schutz- und Trutzwaffe dienen mußten[2].

Auch auf Markt und Straße wurde bei nächtiger Weile das Singen und Johlen bei Leier und Laute fortgesetzt, und wenn auch herrschaftliche und Rathsverordnungen solches Ständchenbringen und damit zusammenhängenden Unfug untersagten[3], so fand es doch statt. Nur bei gröblicheren Verletzungen jener Verbote wurden die Ausschreitenden gerichtlich belangt, und es sind uns in den Akten dabei auch wohl hie und da damals übliche Volkslieder in ihren Anfangszeilen überliefert[4].

Bei solchen Musiken, die sich mit der durch den Krieg erzeugten Verwilderung mehrten und gegen Ende desselben und in der unmittelbar folgenden Zeit am häufigsten waren und bürgerliche wie kirchliche Ordnungen gröblich verletzten, war nun auch Mager stark betheiligt, wie einige aktenmäßig feststehende Beispiele zeigen.

So geschah es am 7. April 1647, daß ein Schwedischer Kommissar Chr. Schmidt von Ilsenburg nach Wernigerode kam und dort in Bürgermeister Bonekamp's Hause von seinen Klienten im Rath bewirthet wurde. Es war zur Fastenzeit, wo die gräflichen Verordnungen alle Musik und Spielwerk untersagten. Man kehrte sich nicht daran: die ganze Nacht hindurch und nächsten Tags, bis Schmidt wieder abzog, wurde mit Instrumentisten und Pfeifern Zechgelage gehalten. Als Spielleute wurden der Organist zu St. Silvester, also Mager, und der »Pfeifer oder Geiger« genannt[5].

---

[1] Vgl. Harzzeitschr. 24 (1891), S. 376 f.
[2] Ebendas. S. 376 f.
[3] Wern. Intelligenzbl. 1801, S. 189.
[4] Harzzeitschr. 24, S. 375.
[5] Ebendas. S. 377 nach B. 62, 8 im F.-Archiv.

Anfangs Januar 1650 wird Mager zum Spiel in Martin Landmann's Gasthof gedungen, wo wieder ein Schwedischer Kommissar eine Gasterei anstellt. Wie es heißt, wurde in der dabei entstandenen Schlägerei dem Organisten Mager sein Instrument zerschlagen[1]. Vielleicht wegen der Wiederherstellung dieser Tischorgel oder der nöthig gewordenen Anschaffung einer neuen geschah es, daß im Jahre 1659 Martin Schmidt eine Forderung wegen eines Instruments an ihn zu stellen hatte[2].

Es ist leicht erklärlich, daß gerade die von Organisten und Musikanten unterhaltenen Schankstätten beliebt und besucht waren. Daher errichtete denn auch der rohe Feltenkraft, ein alter Feldtrompeter in der Neustadt, der Mager's Haus gekauft hatte, eine solche. Und Mager selbst wandte sich diesem durch den Krieg einträglich gewordenen Gewerbe zu. Gleich nach dem Kriege hat er von dem Verwalter Gareisen zu Ilsenburg ein Haus bei der Liebfrauenkirche in Pacht. Er setzt einen Schneider Hardege als Afterwirth hinein und eröffnet hier eine Schankwirthschaft. Sonntags, den 29. Januar 1654 sitzen hier die Gewerkschaft der Wasserreise und die Röhrenbohrer-Gewerke zur Abnahme der Rechnung, die von Mager gelegt wird. Später kommen noch andere Gäste, junge Leute, darunter Mager's Eidam, der Musikant von Halberstadt, und bei rastlosem Zutrinken mit zotigen »Gesundheiten«, beim Kartenspiel und dem damals allgemein werdenden Tabaksrauchen aus thönernen Pfeifen kommt es zu einer so wilden Schlägerei, daß Christian Hauffe, ganz zerhauen, in einem Backtroge fortgetragen wird, worauf die eigentlichen Thäter zunächst ihre Zecherei in der Neustädter Schenke fortsetzen[3].

Wir begegnen aber unserm Organisten nicht nur bei verschiedenen Feiern und Hausmusiken als gedungenem Musikus oder als Wirth in seiner Schankstätte, wir finden ihn auch als häufigen Gast auf dem Altstädter Rathskeller und in der Neustädter Schenke, sowie bei Privatgelagen, so daß er als Zeuge bei mancher zeitüblichen Schlägerei und Ungebühr manchmal wichtige Zeugendienste leisten konnte.

Im Jahre 1637 sitzt er bei einer Gasterei bei der Tochter der Kindermutter und kann bezeugen, wie Anna Plumeyer, des Apothekers Jakob Appe Weib, sich in Gegenwart aller Anwesenden mit ihrem Buhlen, dem Apothekergesellen Barthold, als wäre sie sein

[1] Ebendas. S. 377 nach B. 62, 8 im F.-Archiv.

[2] Als Mandatar von Joh. Rave's Witwe. Wern. Stadtvogtei 17. März 1659. Mager erklärt, die Forderung sei durch Verhandlung vom 19. Sept. 1657 aufgehoben.

[3] Stadtvogtei-Ger.-Akten.

Weib, herzte und küßte[1]. Im Jahre 1656 wird seiner in einer Klagesache des Kellerwirths Jul. Heyne (1652/56) gegen Georg Hoffmann öfter gedacht[2]. Im nächsten Jahre berichtet Joh. Martin Landtman, wie auf dem Rathskeller in Gegenwart Joachim Mager's der Barbier Nik. Ribau und sein Sohn ihn an seiner Ehre gekränkt und ihn als einen Schelmen, der seine Hand und Siegel verleugne, ausgerufen hätten[2].

Sonnabend, den 21. Juni 1656 führt er seinen Amtsgenossen Valentin Müller, seit 1651 Organist in der Neustadt, auf den Rathskeller, wobei denn letzterer völlig berauscht wurde. Montags darauf beklagte Mager seinen Kollegen, daß er ihn beim Nachhausegehen gröblich an seiner Ehre angegriffen und darnach in seinem eigenen Hause geschlagen habe. Da der Angeklagte die Thatsache der Beleidigung zugestand und sich nur mit seinem Rausch zu entschuldigen suchte, so mußte er dem Kläger vor Gericht öffentlich Abbitte thun und erklären, daß er auch von den andern Organisten nichts anders als Ehre und Gutes wisse, auch noch einen Thaler in's Gericht zahlen[3]. Im Jahre 1667 begegnet uns Mager's Name ebenfalls noch in einer auf dem Rathskeller vorgefallenen Injuriensache.

Auch auf der Neustädter Schenke scheint er, wenn auch nicht Stammgast, so doch ein wohlbekannter Besucher gewesen zu sein, vielleicht zur Erinnerung an seinen Neustädter Organistendienst. Er ist daher auch Zeuge bei einer Schlägerei und Verwundung, die dort am 7. Oktober 1644 sich zutrug. Erst spielte er dort auf der Hausdiele mit einem Barbierssohn, Goldschmiedegesellen u. a. »auf der Bilekentafel!«. Als Licht gebracht wurde, setzte er sich samt seinen Mitspielern in die Wirthsstube zur Kanne Bier. Als nun hier seine Kumpane sich an dem Müllermeister Andreas Schrader gröblich vergriffen und denselben verwundeten, konnte er über diesen Fall genauer berichten, daher der Stadtvogt ihn am 12. November 1644 zu einem acht Tage später vorzunehmenden Verhör vorlud[4].

In seiner Klage gegen seinen Kollegen Müller bezeichnet Mager sich als den geschlagenen. Aber wie im Jahre 1637 Lickefett sich gründlich als den Verletzten und Angegriffenen zu fühlen hatte, so traute man dem Organisten zu St. Silvester als Schläger viel zu. Jm Jahre 1658 sagt in einer Ehrenkränkungssache Johann Rabe's Eheweib,

---

[1] Untersuchung geg. Jakob Appe's Witwe Anna Pl. wegen Ehebruchs 1637/40. insbes. Verhandl. a. 13. Juli 1639. Stadtvogtei-Ger.-Akten.

[2] 15. Juli 1657. J. M. Landtman an Stadtvogt. Stadtvogtei-Ger.-A.

[3] Joachim M. Organ. geg. Valtin Müller Organ. 23. Juni 1656. St.-Vogt.-Ger.-A.

[4] Stadtvogt.-Ger.-A.

die behauptete, Mager wolle ihr die durch Vertrag gebührenden 150 Thaler nicht zahlen, er habe sie herausgeschlagen. Und als dieser, der sich eben von einer schweren Krankheit erholte, aus dem Hause gehen wollte, rief ihm das Weib nach, »er hätte wohl schon Soldaten zu Boden geschlagen, er könne sie auch niederschlagen«[1].

Das Mitgetheilte wird durchaus genügen, uns in dem Organisten Mager eine Person vor Augen zu führen, in der sich die Rohheit und Verwilderung seiner aus Rand und Band gegangenen Zeit spiegelt. Aber diese Abhängigkeit von einer so außerordentlichen Zeit muß auch bei seiner Beurtheilung in Rechnung gebracht werden. Es ist kaum zufällig, daß wir kaum bei einem Gesellschaftskreise so viel von Gewaltthat und Verkommenheit hören, wie bei den Organisten, Kantoren und Küstern, da diese wegen ihres Amts, Gesangs oder Musikspiels überall bei besonderen Festen und Gelagen zugegen waren, während später die ihnen zukommenden Gebühren in Geldleistungen umgesetzt wurden. Ums Jahr 1637, als Mager Organist an der Oberpfarrkirche wurde, führte man, trotz aller Kriegesnoth und obwohl — von Erpressungen in den Häusern und in der Noth gemachten Anleihen abgesehen — die kleine Stadt schon über eine Million Kriegskosten aufgebracht hatte, ein so üppiges Leben, wie es in bessern Zeiten geschehen war[2]. In solcher üppigen und rohen Zeit sehen wir denn, wie Mager's Nachfolger als Organist in der Neustadt, Christian Böneke aus Derenburg, im Sommer 1641 erstochen wird[3]. Dasselbe widerfährt bereits am 29. Dezember 1620 auf offenem Markt dem Joachim Ludolf, dem Sprossen einer Organistenfamilie und, wie es scheint, früher selbst Organisten. Daß der Kantor Lickefett wegen großen Unfleißes und anderen Unwesens 1637 abgesetzt wurde, erwähnten wir schon. Auch dem Andreas Ültze, seit 1626 Küster zu U. L. Frauen, mußte am 18. Februar 1640 wegen seines gottlosen, versoffenen und ärgerlichen Wesens der Laufpaß gegeben werden[4].

Von Leichtsinn und Gewaltthätigkeit kann Mager nicht freigesprochen werden, dagegen finden wir nirgend eine Spur eigentlicher Bosheit und Gemeinheit, vielmehr hielt er, wie wir sahen, viel auf seine äußere Ehre. Und als er an Jahren vorrückte und die ungestümen Wellen des bürgerlichen Lebens sich etwas zu beruhigen anfingen, da hat er auch ruhiger der Kunst des Orgelspiels gewartet,

---

[1] Joachim Mager an den Stadtvogt Joh. Spieß. Wern. 1. April 1658. Stadtvogt.-Ger.-A.

[2] Wern. Intellig.-Bl. 1801, S. 183 f.

[3] Rathshandelsbuch von 1598 ff. [4] Ebendaselbst.

jedenfalls als einer der bedeutenderen in der Reihe der Organisten zu St. Georgii und St. Nikolai.

Und als er endlich gegen den 9. Dezember 1678 wohlbetagt dahingeschieden war, da wurde ihm drei Tage später ein besonders ehrenvolles Leichenbegängniß bereitet. Donnerstag den 12. Dezember Nachmittags zwei Uhr wurde seine Leiche durch das ganze Ministerium zu St. Silvestri begraben. Der Superintendent und Oberprediger Dr. th. Christian Bilefeld hielt eine Leichenpredigt, der es an reichem Stoff nicht fehlen konnte. Vormittags war in allen Pfarren der Stadt geläutet worden, Nachmittags aber während die Leiche zu Grabe getragen wurde, wie das bei Kirchendienern Brauch war.

Auch die wirthschaftlichen Verhältnisse Mager's müssen zuletzt geordnete gewesen sein, denn der Doktor bekam zwei Thaler für das schwarze Tuch. Wenn derselbe aber, ebenso wie es in solchen Fällen Fortman gehalten hatte, für die Leichenpredigt nichts nahm, auch für das Begräbniß nichts bezahlt wurde, so hatte dies seinen Grund in des Verstorbenen dienstlicher Stellung[1].

IV. Die kirchenamtliche Stellung des Organisten und die allmähliche Einführung der Orgel in der Grafschaft Wernigerode.

In einem Bittgesuch an den Grafen Christoph zu Stolberg, worin es ihm besonders darum zu thun ist, sich der wegen begangenen öffentlichen Frevels von ihm verlangten öffentlichen Kirchenbuße zu entziehen, erklärt der Organist Mager, das sei in Frevelssachen unerhört, »dan ich kein Kirchendiener, sondern nur zur Musica verordnet, auch nit in sondern außer der Kirchen gefrevelt«, und nennt nur den Rath seine Obrigkeit.

Diese Annahme und Behauptung ist eine durchaus verkehrte. Wie gleich bei der evangelischen Kirchenordnung zu Tangermünde 1541 für den Organisten aus dem gemeinen Kirchenkasten Versehung geschieht[2], und wie Mager selbst von dem kirchlichen Vorgesetzten zunächst in Pflicht genommen war, so ist dies als allgemeine

---

[1] Genaue Eintragung im Kirchenbuch zu St. Silv.

[2] Werniger. den 25. Sept. 1637 Mager an Gr. Chph. zu Stolb.

Einrichtung anzusehen. Und als der Organist Becker, in dessen Stelle Mager bei der St. Johanniskirche einrückte, über ihm widerfahrene barbarische Behandlung seitens der weltlichen Gewalt »mit Carceration Stöcken und Blöcken« Klage führte, da erklärte er, der Rath sei nicht befugt, »mit ehrlichen Bürgern und Kirchendienern solche process vorzunehmen«, es müsse ein Unterschied zwischen Schweinehirten und Kirchendienern gehalten werden[2]. Daraufhin unterstützen denn auch die gräflichen Räthe dieses Ansuchen Becker's »wegen seines gehabten Orgel- und Kirchendienstes«[3]. Als Mager's Kollege Hornung zu U. L.-Frauen sich gelegentlich in seiner Geldnoth an den Grafen Heinrich Ernst zu Stolberg um Hülfe wendet, nennt er sich einen armen Organisten und Kirchendiener[4]. Und ganz mit Recht hebt Mager's Gegner, der Kantor Lickefett, gerade zu der Zeit, als dieser kein Kirchendiener sein will, dessen Eigenschaft als solcher hervor[5]. Nur seiner Eigenschaft als Kirchendiener galten endlich die Ehren bei seiner Bestattung, wie das Geläute in allen Pfarrkirchen der Stadt.

So irrig nun aber auch jene Mager'sche Auffassung ist, so wäre sie doch geradezu unerklärlich, wenn in ihr kein Fünkchen Wahrheit enthalten oder wenn nicht das Verhältniß des Organisten zur Kirche oder Gemeinde, zumal in älterer Zeit, ein etwas anderes gewesen wäre, wie etwa das des Kantors oder Küsters. Während nämlich die Dienste des Kantors und Küsters, wie die des Predigers, zu den für eine christliche Gemeinde durchaus nöthigen gehören, war dies, zumal früher, mit denen des Organisten nicht der Fall, und es ist keineswegs so lange her, daß das vom Organisten bediente Instrument ziemlich allgemein in Stadt und Land Eingang fand.

Sehen wir zumal auf das Mittelalter, so war die Zahl der Orgeln nur eine beschränkte. Daher fanden wir selbst in Hoch- und ansehnlichen Kollegiatstiftern keine feststehende Dignität eines *organista*, während die des *scholasticus*, *cantor* und *custos* nicht fehlte. Cantores und cantrices, Sangmeister und Sangmeisterinnen gab es in der Grafschaft Wernigerode auch in den Landklöstern Drübeck und Wasserleben und einen Kantor in der Lateinschule zu

[1] Riedel, cod. d. Brand. I, 16, S. 169, und Müller-Parisius, Abschiede der in d. Altmark gehaltenen 1. Gen.-Kirchen-Vis. (1869) I, S. 6.

[2] Wernigerode, 26. Juni 1636, Joh. Becker, Organ., an gräfl. Hauptm. u. Räthe.

[3] Stolberg, 4. Juli 1636, gräfl. Stolb. Räthe an Becker.

[4] Werniger., 4. April 1669, Bestell. d. Organ. zu U. L.-Fr. B. 46, 2 im F.-Arch. zu Wern.

[5] Werniger., den 31. Aug. 1637, Henr. L. an Gr Chph. zu Stolb.

Wernigerode, sobald diese in der Reformationszeit sich selbständiger entwickelte.

Wohl konnte der *organarius*, *organoedus*, *organicus* oder *organista* schon in sehr alter Zeit als Meister auf seinem Instrument sich besondere Anerkennung und Ruhm erwerben; selbst auf den tüchtigen Orgelbauer, den Gott mit solcher Gabe begnadet hatte, erstreckte sich diese Verehrung [1]. Einem »kunstreichen und berühmten« Organisten, dem Siegmund Kelner, wird im Jahre 1506 eine von dem berühmten Orgelmacher Burkhard Dinstlinger gestiftete Vikarie U.-L.-Frauen in der Stiftskirche zu Freiberg in Sachsen anvertraut [2].

Im Allgemeinen war aber die Stellung eines Organisten in mittelalterlicher Zeit eine untergeordnete. Dürfen wir die, welche im Mittelalter die Orgel zu St. Silvestri schlugen, als Mager's Vorgänger betrachten, so lernen wir in ihnen seit Anfang des 15. Jahrhunderts jüngere Vikare oder die *rectores scholarium* oder Schulmeister kennen [3]. Einer, der bis zum Jahre 1512 hier das Orgelamt »vorsehen unde vorweszet«, wird darnach mit einer Vikarie zu St. Silvestri beliehen [4]. Dieser untergeordneten Stellung des Verwesers des Orgelamtes zu St. Silvestri in Wernigerode entspricht ganz die Rangordnung, wie wir sie beispielsweise durch die Reihenfolge bei Vertheilung von Geld in einer Urkunde des Nonnenklosters der heiligen Maria von der Buße zu Freiberg in Sachsen vom Jahre 1507 angedeutet sehen: Pfarrer, Kapellan, Kirchner, Organist, Schüler [5].

Eine Änderung und Besserung in der amtlichen Stellung des Organisten mußte sich anbahnen, als mit der Kirchenerneuerung im 16. Jahrhundert der Gemeindegesang eine ganz andere Bedeutung im Gottesdienste gewann, als vorher. So lange es auch noch dauerte, bis die Orgel zur Begleitung des Gemeindegesangs verwandt wurde, so bekam sie doch sofort eine wichtigere Aufgabe zur Leitung desselben durch Vor-, Zwischen- und Nachspiel. Aber auch der kirchliche Chorgesang fand wenigstens in der evangelisch-lutherischen Kirche eine reiche Pflege in der Gemeinde gegenüber dem römischen Klerikergesang. Hierbei fiel nun auch dem Organisten eine größere

---

[1] Am 3. Juni 1506 bekennt das Stiftskapitel zu Freiberg in Sachsen, daß die von dem Orgelmacher Burkhart Dinstlinger sunderlich zcw dancksagunge der gnaden und gabe, als ime dye kunst- und wergkorgeln zu machen fürnemlich von gote vorlyhen, gestiftete Vikarie Marien Verkündigung jederzeit einem Vikar verliehen werden soll, der zugleich Priester ist oder es in einem Jahre wird. Ermisch, Urkdb. v. Freiberg I, S. 610 f.

[2] Ebendaselbst.

[3] Urkundenb. d. St. Wern. S. 394.

[4] Das. S. 422, Anm. 4.

[5] Ermisch, Urkundenb. d. St. Freiberg I, S. 464, Str. 683.

Aufgabe zu. Die bereits angezogenen Abschiede der ersten allgemeinen Altmärkischen Kirchenvisitation von 1579 bestimmen: Der Organist soll Fleiß vorkehren, gute Motetten, sonderlich was die Choralia und Sequentien *de tempore* sind, zu lehren und zu schlagen[1].

Es versteht sich von selbst, daß bei diesem künstlichen Motetten- und Chorgesang an städtische Organisten und Gemeinden zu denken ist. Und wenn man auch ums Jahr 1579 schon viele neue Orgeln in evangelischen Kirchen gebaut hatte, so bestanden solche doch meist nur erst an Orten, wo sie im Mittelalter bestanden hatten. Und das waren, bis auf solche Ortschaften des platten Landes, wo es größere Kloster- und Stiftskirchen gab, fast nur Städte. Da nun diese Mittheilungen es ebenfalls mit einer Stadt zu thun haben, so muß auf den bedeutenden Unterschied in der Stellung eines Land- und Stadtorganisten hingewiesen werden.

Daß zu Mager's Zeit der Unterschied zwischen einem ländlichen und einem Stadtorganisten lebhaft empfunden und daß von dem letzteren weit mehr verlangt wurde, sagen unsere Quellen deutlich genug: Als im Jahre 1637, zur Zeit von Mager's Amtsentsetzung, der Amtsrichter Heino Horn seinen Schwager an dessen Stelle empfiehlt und ihn mit seinen Tabulaturbüchern zur Prüfung vorstellt, sagt er, derselbe sei nach siebenzehnjährigem Organistendienst »dermaßen fundiret, daß er, ohne unzeitigen Ruhm zu melden, vor einen Stadtorganisten« wohl bestehen könne[2].

Die eigentlichen Landorganisten, die zum weitaus größten Theil — wenigstens in unseren Gegenden — erst seit der Zeit aufkamen, als die Orgel zur Begleitung des Gemeindegesangs gebraucht zu werden begann und das Volksschulwesen sich auf dem Lande verbreitete, waren entweder zugleich Küster und Lehrer, oder auch bloß letzteres neben ihrem Orgelamt. Nur in selteneren Fällen, wie bei Mager's Vater in Zilly, hatten sie eine gelehrte Vorbildung genossen. In größeren Dorfgemeinden, wie zu Langeln, Wasserleben, Ilsenburg, wo es vor dem Organisten noch einen Kantor und Lehrer gab, pflegten sie die zweite Schulstelle inne zu haben. In Ilsenburg, wo es bis in den dreißigjährigen Krieg hinein eine gelehrte evangelische Klosterschule gab, bestimmte ums Jahr 1610 Graf Heinrich zu Stolberg, daß die ungenügend vorgebildeten und jüngeren Knaben vom Kloster hinunter in das Dorf oder Flecken zum Organisten in die Schule gegeben werden sollten[3]. Wenn zu Anfang

[1] Müller-Parisius a. a. O. S. 6.
[2] Organistenbestell. zu S. Silv. VII, B. Nr. 32 im Stadtarchiv.
[3] S. meine Evangel. Klosterschule zu Ilsenburg S. 50 f.

des 17. Jahrhunderts in Wasserleben der Organist neben anderem Gesinde mit auf dem Kloster unterhalten wird[1], so erklärt sich das aus seinem Dienste für den evangelischen Konvent der Klosterjungfrauen. Dem Wasserleber Organisten war aber früher auch die Aufsicht über die »Haushaltung« oder Ökonomie des Klosters anbefohlen, was er später als für seine Stellung ungeeignet zu empfinden begann[2]. In Wasserleben finden wir übrigens wenigstens im 18. Jahrhundert das Kantor- und Organistenamt verbunden[3], während in Langeln der Organist hergebrachter Weise unter dem Kantor steht. Zu Veckenstedt ist 1759 Joh. Gotfr. Eggerding Kantor, »Organist« und Küster zugleich[4]. Der unter der Last seiner amtlichen Obliegenheiten seufzende Kirchendiener in Stapelburg ist in einer Person: 1) Schulmeister, 2) Küster, 3) Kantor, 4) Organist, 5) Uhrsteller und Glöckner[5].

Es fehlt in unserer Grafschaft in älterer Zeit nicht an Beispielen, daß Landorganisten ihre mühsamere Stellung mit der einträglicheren eines Schreibers vertauschen. So wird Julius Meyer, der noch in der ersten Hälfte des Jahres 1608 Organist zu Wasserleben war[6], bald darauf Hausvogt oder Küchenschreiber Graf Heinrich's zu Stolberg auf der Seigerhütte vor Wernigerode, als welchem wir ihm 1611 begegnen[7]. Und Heinrich Mack, von 1649 bis 1654 Organist und daneben Lehrer zu Ilsenburg, ging wegen geringen Gehalts »in weltliche Dienste« und wurde Hüttenschreiber bei der Faktorei in Ilsenburg[8].

Von diesen Landorganisten unterscheiden sich nun die Stadtorganisten durch höhere künstlerische und wissenschaftliche Vorbildung. Feste Bestimmungen darüber hat es wohl höchstens in größeren Städten gegeben, und es wurde gewiß zu verschiedenen Zeiten und an besonderen Orten verschieden gehalten, aber im Wesentlichen waren doch die Anforderungen durch die besondere Gestalt des Gottesdienstes und der Kunstübung in den Städten gegeben. Wir erwähnten bereits, wie die evangelischen Organisten für Motetten

---

[1] 24./3. 1614, Verzeichniß der auf dem Kloster unterhaltenen Personen gegen Ende: diese . . werden teglich dieses ortes untterhalten, ohne das ander dinstgesinde, als: hoffmeister, holtzfürster, organiste, pflugkmeister, hausknecht u.s.f. Gesch.-Quellen der Prov. Sachsen. XV, S. 396.

[2] Wasserl. 20./5. 1665, der gräfl. Verwalter El. Friderici an Gr. Heinr. Ernst z. St. und Ils. 24./5. 1665, der Graf an den Verwalter. B. 46, 3 im F.-Arch. Schule u. Organist zu Wasserl.

[3] 1759, B. 46, 3 im F.-Archiv zu Wern.

[4] Ebendaselbst.

[5] B. 46, 2 im F.-Archiv.

[6] Klosterrechnungen der Abth. C des F.-Archivs.

[7] Daselbst C. 13.

[8] Evangel. Klostersch. zu Ilsenb. S. 124 und S. 296.

und Chormusik zu sorgen und den Chor einzuüben hatten. Dazu gehörte eine genauere künstlerische Vorbildung und Übung. Wie man in Wernigerode dasselbe von dem Organisten verlangte, sehen wir an einem für Johann Becker, seit 1617 Organist zu U. L.-Frauen, dann von 1626 an Mager's Vorgänger zu St. Johannes, von dem Pastor Heinrich Burchardi am 11. November 1626 ausgestellten Zeugnisse. Darin heißt es, daß er nicht nur die Orgel »mit guter Erfahrenheit, Weisheit, Kunst und Geschicklichkeit regiret und ‚beschlagen‘, sondern auch dieselbe zu rechter Zeit gestimmet, sich auf gute, wolklingende Muteten und Absetzung[1] derselben, sonderlich aber auf den Orlandum ziemlichermaßen beflissen«. Das Zeugniß hebt gelegentlich ausdrücklich hervor, daß der Organist auch zu den täglichen Wochenpredigten sich einfand, wo seine Dienste als Organist nicht erfordert wurden[2]. Ebenso heißt es in dem Zeugnisse des Neustädter Pastors Helius für Becker vom 3. April 1635, daß derselbe »mit löblicher und vornehmer Kunst« die Orgel »beschlagen« und daß er »seiner gefasten Kunst wegen wol eines größern und höhern Orgelwerks würdig«[3]. »Kunstreich« ist, wie schon gegen Ende des Mittelalters, das bezeichnende ehrende Beiwort eines Organisten, und in den eben angeführten Zeugnissen heißt Becker bei Burchardi »der Ehrnveste und kunstreiche J. B.«, bei Helius: »der ernveste, achtbare und kunstreiche Dominus Joh. B.«. Und als es zur Zeit des gräflichen Hofhalts zu Ilsenburg dort einen Hoforganisten gab, heißt auch dieser im Jahre 1669 »der Ehrnveste, Kunstreiche und Kunsterfahrne Herr August Weberling«[4].

Wenn gerade in der nächsten Zeit nach der Reformation die Organisten vorzugsweise aus Litteratenfamilien stammen und besonders Pastorensöhne sind, so erklärt sich dies daher, daß es, außer an Klosterorten, fast nur Stadtorganisten gab, daß sich auch noch kein Landschullehrerstand entwickelt hatte.

Die wernigerödischen Organisten Paul und Johann Becker am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren Hofpredigersöhne und -Brüder. Im Jahre 1588 empfiehlt der Pastor zu Beuna bei Merseburg seinen Sohn Caspar, der bis ins vierte Jahr

---

[1] Hier ist das Ausschreiben der Stimmen gemeint; vgl. diese Vierteljahrsschrift S. 329; vgl. das. S. 329: *cura describendi cantiones corales et figurales*.

[2] Fürstl. Arch. zu Wern. C. 154. Justiz- u. Parteisachen bei Fürstl. Hofkanzlei u. Regierung. Wern., Martini, 1626.

[3] B. 46, 2 F.-Arch. Organ.-Bestell.

[4] Mengband, Yc. 31 Veter. Wernigerodensium camoenae in Glückwunschschriften zu seiner Hochzeit, worunter sich auch Lateinisches und Griechisches findet.

Organist im Kloster Heiningen gewesen ist, zum Organisten in der Oberpfarrkirche zu Wernigerode[1]. Nach Mack's Übergang in den Schreiberdienst wird der Sohn des Wasserleber Pastors Mag. Marcus Buchholtz, »ein guter Geselle, so der Organistenkunst zugethan und darin erfahren, hat vier Jahr zu Goslar gelernt, schreibt eine gute Hand und ist in *arithmeticis* gut erfahren«, zu seinem Nachfolger als Organist in Ilsenburg empfohlen und legt die Probe ab[2]. Von 1687 bis 1697 ist Oswald Bodinus, Sohn des Pastors Mag. Bodinus zu U. L.-Frauen, Organist an jener Kirche.

Mager's Vater war, wie wir sahen, öffentlicher Notar und er selbst in Rechtssachen erfahren. Ebenso war sein Vorgänger, der Organist Paul Becker an der Oberpfarrkirche, *notarius caesareus et organista*[3], »von Kaiserlicher Majestät Gewalt Notarius und Organist«[4], und eine solche Stellung und Thätigkeit wurde im 16. und 17. Jahrhundert häufig von den Organisten eingenommen und ausgeübt.

Aber trotz alledem war die amtliche Stellung auch des Stadtorganisten eine untergeordnete. Dienstlich stand er unter dem letzten Lehrer oder Kollegen der wernigerödischen Latein- oder Oberschule: an jeder der drei Stadtgemeinden hatte einer dieser Kollegen die Leitung des Gemeinde- und Chorgesangs, an keiner aber war dem Organisten diese Leitung anvertraut, sondern zu St. Silvestri dem Herrn Kantor[5], zu U. L.-Frauen dem Konrektor[6] und zu St. Johannes dem Subkonrektor oder auch dem Quintus oder Baccalaureus[7]. Mit dem Kantor hatte also Mager sich in ein gutes Verhältniß zu setzen, mit ihm sich über Responsorium, Introitus, Hymnen, Psalmen, »Töne«, Motetten, Messen und alles, was gesungen werden sollte, es sei Choral- oder Figuralgesang, zu versändigen«, und es wird dem tüchtigen Organisten Johann Becker zu U. L.-Frauen zur Anerkennung bezeugt, daß er mit dem Herrn Konrektore und andern Kirchendienern zu U. L.-Frauen in guter Korrespondenz Friede und Einigkeit gelebt, »sich auch zu jederzeit was für Gesenge auf der Orgel

---

[1] Bunaw, 15. Dez. 1588, Valent. Casparis. Past. an Jan v. Rössing, Erbmaschall des Stifts Halb.

[2] Organistenbestell. B. 46, 3 im F.-Arch. zu Wern.

[3] Werniger., 19. Febr. 1603, Justiz- und Parteisachen bei gräfl. Hofkanzlei zu Wern. 1584—1606. C. 142 im F.-Arch. zu Wern.

[4] 28. Febr. 1602, unter abschriftl. Drübecker Erbzinsber. B. 66, 1 im F.-Arch. zu Wern.

[5] Vgl. Vierteljahrsschr. 1893, S. 329.

[6] Vgl. weiter unten und diese Vierteljahrsschr. 1893, S. 322.

[7] Des Subkonrektors und Baccalaureus ist daher in den Neustädter Kirchrechnungen seit dem 16. Jahrh. öfter gedacht. Harzzeitschr. 25 (1892), S. 284.

geschlagen und auf dem Chor gesungen werden sollen, mit ihm besprochen, daß Dissonantien, Mißhelligkeiten in Kirchen-Ceremonien und Gesengen seindt verhütet worden«[1].

Erst in beziehungsweise neuer Zeit trat in diesen Verhältnissen eine Verschiebung ein. So war zu Anfang dieses Jahrhunderts Georg Friedrich Wolf — der Bruder des bekannten Philologen Friedrich August Wolf — zugleich Organist an der Oberpfarrkirche und Kantor und Kollege an der Oberschule, außerdem gräflicher Kapellmeister (1801—1814)[2].

Fragen wir nach der Ursache der zunächst auffallenden untergeordneten Stellung eines Stadtorganisten in älterer Zeit, so scheint dies eine doppelte zu sein: Zunächst war, wie schon bemerkt, sowohl das Amt des Kantors, als auch dem Prinzip nach das der verschiedenen Schulkollegen älter und ursprünglicher als das des Organisten; sodann galten Orgel und Orgelamt nur als eine Zierde und Bereicherung, nicht als nothwendiges und allgemeines Erforderniß für Kirche und Gottesdienst.

Heutzutage, wo die Orgel, wenigstens in Deutschland, fast allgemein, selbst auf dem Lande, verbreitet ist und dieselbe als ein Bedürfniß empfunden wird, erscheint es etwas befremdlich, wenn selbst in der kirchlich so wohl versorgten Grafschaft Wernigerode noch im Jahre 1804 Konsistorium und Regierung amtlich sich dahin äußern, die Orgel sei kein wesentliches Erforderniß zum Gottesdienst, sie diene nur zur Zierde und zur Erhöhung des Gesanges[3]. Noch fehlte damals in einem halben Dutzend Orten und Kirchen selbst hier dieses hehre Instrument, dessen Mager's städtische Gemeinde schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert selbst auf kurze Frist nicht entbehren mochte.

Es hat gewiß theils an und für sich, theils als ein Beispiel für andere Gegenden einiges Interesse, es von den ältesten mittelalterlichen Zeugnissen an bis zur Gegenwart zu verfolgen, wie die Orgel allmählich in unserer kleinen Brockenlandschaft Eingang fand und wie endlich auch das kleinste Gotteshaus damit versehen wurde.

---

[1] In dem schon erwähnten Zeugnisse Heinr. Burchardi's für Becker von Martini 1626.

[2] Es kommt hier gar nicht in Betracht, wenn sich z. B. im Jahre 1696 der Ilsenburger Organist Joh. Dav. Burmeister als *organista et collega* bezeichnet. F.-Arch. B. 44, 7. Superint.-Bestell. Burmeister war nur Elementarschullehrer, und die gelehrte lateinische Bezeichnung erklärt sich aus dem Zuschnitt der damaligen Verhältnisse Ilsenburgs, als Sitzes der gräflichen Hofhaltung.

[3] 17. Juli 1804, Regier.-R. Joh. Aug. Mebes; 31. Juli 1804, Schmidt an den Grafen Christian Friedrich, Acta des Fürstl. Direktorial-Bureaus, betr. die Orgelwerke in der Grafschaft Wernigerode 1793—1872. D. A. 1, Nr. 31.

Obwohl die Grafschaft Wernigerode sechs Klöster und Stifter und seit dem dreizehnten Jahrhundert drei bis vier Stadtkirchen aufzuweisen hat, haben wir in ihr doch im Mittelalter nur die Spuren von zwei Orgeln.

Die erste und älteste finden wir in der Kirche des ansehnlichen, im ersten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts von den Bischöfen von Halberstadt gestifteten Benediktinerklosters Ilsenburg. Sie war schon im 13. Jahrhundert vorhanden, denn bereits im Jahre 1300 wird ihrer in einer für den Altar U. L.-Frauen bei der Orgel (*apud organa*) gemachten Schenkung gedacht[1], und dann wieder in ähnlicher Weise vier Jahre später[2]. Ihr folgte gewiß erst seit Errichtung des Kollegiatstifts 1265 und vermuthlich erst Anfangs des 14. Jahrhunderts die älteste im zweiten Abschnitt erwähnte Orgel der Oberpfarrkirche.

Wenn es im Allgemeinen als bekannt gelten kann, daß in keinem Jahrhundert so viel für die Vervollkommnung und Verbreitung der Orgel geschah, als im sechzehnten, so gilt dieses auch ganz und voll für die Grafschaft Wernigerode. In der Stadt hatte am 5. und 6. August 1528 eine furchtbar verheerende Feuersbrunst die meisten Häuser und Gebäude der Alt- und Neustadt, sowie von Nöschengerode in Asche gelegt. Da wir wohl von der Verbrennung oder Ausbrennung der Liebfrauen und Nikolai-, nicht aber der Oberpfarrkirche hören[3], da wir auch wissen, daß in deren Nähe das Rathhaus und das jetzige »Gothische Haus« stehen blieben, so wäre es immerhin möglich, und wir fanden darüber sogar in der Orgelbaurechnung von 1548 eine Andeutung[4], daß die alte Stiftsorgel kein Raub der Flammen wurde. Jedenfalls sahen wir aber, wie in jenem Jahre eine Erneuerung des Werkes und Positivs vorgenommen wurde, die einem Neubaue ziemlich gleichkam. Auch die Pfarrkirchen zu U. L.-Frauen und St. Johannis müssen um jene Zeit, spätestens gleich nach der Mitte des Jahrhunderts jenes so schwer vermißte Instrument erhalten haben, wenn auch zu St. Johannis erst 1581 die Erwähnung eines Organisten, zu U. L.-Frauen 1585 eine Stiftung für Orgel und Organisten das Vorhandensein der ersteren beweisen[5]. Machte doch im Jahre 1596 bereits auch die Gemeinde Nöschenrode den Versuch, die Mittel für die Herstellung eines Positivs für die Nebenkirche St. Theobaldi zu gewinnen[6].

---

[1] Urkdb. von Ilsenburg I, Nr. 168, Urk. von 6. Aug. 1300.
[2] Das. Nr. 87, Urk. v. 1. August 1304.
[3] Vgl. Harzzeitschr. 12 (1879), S. 311.
[4] Vgl. oben die Anm. 7, S. 153 im zweiten Abschnitt.
[5] S. diese Vierteljahrsschr. 1893, S. 321. [6] Das. S. 322.

Um zunächst bei Wernigerode zu bleiben, so muß auch schon in dem Schlosse über der Stadt am Ende des sechzehnten, spätestens im ersten Jahre des folgenden Jahrhunderts eine Orgel angeschafft sein. Im Mittelalter hatte die seit dem 13. Jahrhundert urkundlich bezeugte Schloßkapelle dieses Instrument nicht. Als aber seit dem Jahre 1587 der auch als Begründer der nunmehr Fürstlichen Bibliothek erwähnenswerthe, kirchlich gesinnte und musikalische Graf Wolf Ernst als Hausältester regierte und in Wernigerode seinen Hofhalt hatte, machte er sich zwischen 1594 und 1597 auch um die Erneuerung der Schloßkirche und ihre würdige Einrichtung für den evangelischen Gottesdienst verdient[1] und stattete dieselbe mit einer Orgel aus. Urkundlich bewiesen ist ihr Vorhandensein allerdings erst zwischen 1601 und 1606 durch den jährlichen Ausgabeposten von 12 Thaler für den Schloßorganisten[2].

Über die Orgel in der Ilsenburger Klosterkirche haben wir aus dem 16. Jahrhundert fast gar keine Nachricht. Ob sie durch die Gewaltthaten der aufrührerischen Bauern im Frühjahr 1525 ebenfalls Zerstörung oder Schädigung erfuhr, wissen wir nicht. Als ein Bedürfniß erschien sie für den evangelischen Konvent, die Klosterschule und die seit den vierziger Jahren jenes Jahrhunderts bedeutend anwachsende Gemeinde des Hüttenorts. Seit dem Jahre 1599 beginnt die Reihe der mit ihren Namen bekannten Organisten[3].

Auch zu Wasserleben und Langeln sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Orgeln bestimmt vorauszusetzen. In Langeln ließ der Komtur Hoyer von Lauingen das Werk im Jahre 1601 malen. Von der Prieche ist gesagt, daß er sie neu erbauen ließ, nicht aber von der Orgel[4]. Wegen Mangels an älteren Akten ist der erste uns mit Namen bekannte Organist im Jahre 1625 Henning Großcurdt[5]. Da die Kirche seit der um's Jahr 1219 hier errichteten Deutschen Ordens-Kommende den Ordensherren gehörte, so könnte man geneigt sein, die Einführung der Orgel auf diese zurückzuführen. Es ist aber zu bemerken, daß die deutschen Herren nur in der frühesten Zeit ihrer Niederlassung hier vorübergehend einen Konvent hatten[6],

---

[1] Beschreibende Darstell. der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Grafsch. Wern., S. 78.

[2] Amtsrechnungen C. 6 im F.-Arch. zu Wern.; vgl. Harzzeitschr. 19 (1886), S. 282.

[3] Evangel. Klosterschule zu Ilsenburg, S. 123.

[4] Geschichtsquellen der Prov. Sachsen XV, S. 459.

[5] Harzzeitschr. 24 (1891), S. 148.

[6] Gesch.-Quellen d. Prov. Sachsen XV, R. 440.

während die schon im 16. Jahrhundert volkreiche evangelische Gemeinde[1] einer Orgel bedurfte.

Auch bei den Cisterzienserinnen in dem benachbarten Heiligenblutkloster Waterler oder Wasserleben zeigen die verhältnißmäßig zahlreich erhaltenen mittelalterlichen Urkunden keine Spur von einer Orgel oder Organisten. Da aber die Ortsgemeinde im 16. Jahrhundert eine ansehnliche und zahlreiche war[2], so erschien nicht nur hier, wie in Langeln, die Orgel als Bedürfniß, sondern es kam dazu, daß seit der Reformation die Chor- und Gottesdienstordnung des evangelischen Konvents ein solches Instrument als schwer entbehrlich erscheinen ließ. Es ist daher auch erklärlich, daß, wie wir bereits oben S. 171 sahen, wenigstens noch um's Jahr 1614 der Organist auf dem Klosterhofe gespeist wurde. Von der Orgel heißt es jedoch wenigstens etwas später in einem Bericht des Pastors Bona (1635—1650), daß die Gemeinde sie »anfenglich bawen lassen, und da sie verderbet, auß dem Gotteskasten wieder rectificiret ist!«[3]. Der erste Organist in Wasserleben, den die unvöllständigen Akten uns gelegentlich nennen, ist in der ersten Hälfte des Jahres 1608 Julius Meyer[4]; es folgen Joachim Ludolf (1609—1611) und Johann Becker (1611—1613)[5]. So überlieferte denn das 16. Jahrhundert dem nachfolgenden bereits sieben Orgeln, davon vier zu Wernigerode, drei auf dem Lande.

Der Eifer für den Bau und die Besserung der Orgeln, der das 16. Jahrhundert auszeichnete, setzte sich auch in dem folgenden fort, und obgleich dasselbe zum größten Theil mit dem furchtbarsten aller Kriege und dessen Folgen ausgefüllt war, so wurden doch für die Orgeln ansehnliche Opfer gebracht. Wir haben hier nur Weniges zu dem, was wenigstens über die Orgelwerke in der Stadt im zweiten Abschnitte und in dieser Zeitschrift früher gesagt ist[6], hinzuzufügen. Darnach wurden neu beschafft um 1663 ein Positiv zu St. Nikolai, 1652 die Orgel zu St. Theobaldi, außerdem ein Positiv für die Andachten und Feiern in der Lateinschule[7].

---

[1] Harzzeitschr. 18 (1885), S. 455.

[2] Im Jahre 1579 fanden sich hier 583 Personen, und Wasserleben war nächst Wernigerode und Ilsenburg schon damals der volkreichste Ort der Grafschaft.

[3] Joh. Bona's Verzeichniß der zum Wasserl. Kirchen-, Pfarr- u. Schuldienst gehörigen Güter. B. 46, 3 im F.-Archiv.

[4] Kloster Wasserl. Rechn. v. Jan.—Juli 1608, Wasserl. Rechn. im Archiv C.

[5] Gesch.-Quellen der Prov. Sachsen XV, S. 708.

[6] 1893, S. 321 f.

[7] Aufzeichnung vom Jahre 1702 vom Pastor Bodinus zu Silstedt bei Gelegenheit der Nachricht über die Anschaffung eines Positivs für die dortige Kirche. Hdschr. in 4° in der Silstedter Kirchenregistratur.

Eins der rührendsten Beispiele von dem Bemühen um die Erhöhung der gottesdienstlichen Feier und den kirchlichen Gesang in der trübsten Zeit des dreißigjährigen Kriegs ist die von dem wackeren Pastor Balthasar Voigt zu Drübeck durch Geschenke bewirkte Anschaffung eines Positivs für die St. Bartholomäi- oder Dorfkirche im Jahre 1630. Nachdem der greise Seelsorger im Jahre 1636 in Folge barbarischer Mißhandlungen des Kriegsvolks gestorben war, wurde das vermuthlich nur unansehnliche Instrument schon im Jahre darauf für nur 5 Thaler verkauft[1].

Noch eine Orgel haben wir als im 17. Jahrhundert beschafft anzunehmen, nämlich die zu Stapelburg. Obwohl diese Neugründung des Geschlechts in Bila erst im Jahre 1567 zum Abschluß gekommen war, so ist doch von vorn herein anzunehmen, daß ein solcher Ort, an welchem eine Gutsherrschaft ansässig war, ziemlich früh die zur Erhöhung der kirchlichen Feier so erwünschte Orgel erhielt. Daß dies jedenfalls schon im 17. Jahrhundert geschah, dürfen wir wohl daraus schließen, daß am 5. Mai 1705 dort ein Christoph Müller als Organist, Schulmeister und Kirchdiener bereits vorhanden ist[2]. In den Rechnungen, die aber nur bis 1720 zurück erhalten sind, wird der Orgel mit ihren belederten Bälgen zuerst 1730 bei Gelegenheit der vom Orgelbauer Wiedenbach in Deersheim vorgenommenen Ausbesserungen gedacht. Wenn wir hören, daß das erst vor etlichen Jahren bei Gelegenheit des Neubaus der Kirche nach Goslar veräußerte alte Instrument mit den ausgespielten Tasten der Mitteloktave den Eindruck hohen Alters machte, so ist dabei allerdings in Betracht zu ziehen, daß jenes Werk nicht ursprünglich für Stapelburg bestimmt gewesen zu sein braucht, daß sogar unsichere Überlieferungen es bald von der Burg, bald von Wernigerode eingeführt sein lassen[3].

Als das 17. Jahrhundert zur Rüste ging, hatte seit dem Jahre 1696 mit dem Superintendenten Heinrich Georg Neuß bereits der Spener'sche Pietismus seinen Einzug in die Grafschaft gehalten. Dieser aber zeigte sich hier von Neuß an, der sich selbst eine Handorgel bauen ließ[4], bis zu seinen späteren Ausläufern in unserem Jahrhundert für den Bau der Orgeln wie für die Pflege des Kirchengesangs sehr thätig und fruchtbar. Mit Neußens Förderung beschaffte der

[1] Genaue Auszüge aus den Drübecker Kirchenrechnungen, am 26. Okt. 1891 von Hrn. Pastor Reinhardt gütigst mitgetheilt.

[2] Schulbestell. B. 46, 3 im F.-Arch. zu Wern.

[3] Gef. schriftl. Mittheil. des Herrn Organ. A. Bestel, Stapelburg, den 9. Dez. 1891.

[4] Vgl. diese Vierteljahrsschr. 1889, S. 576.

Pastor Bodinus im Jahre 1702 ein Positiv für die Kirche zu Silstedt und gewann nach Calvör's Abgange einen des Orgelspiels kundigen Schulmeister[1]. Graf Christian Ernst versah die seit 1716 wieder erbaute Kirche auf dem Schlosse mit einer Orgel. Jedenfalls war in der langen Zeit seit Graf Wolf Ernst's Tode die von diesem beschaffte Orgel zerstört oder unbrauchbar geworden. Erwähnt wird das neue Instrument zuerst in einer eigenhändigen Anweisung des Grafen vom 21. Dezember 1740, worin ein Thaler monatlich für den Lakaien (seit 1743 Kammerdiener) Jakob Zerrenner als Entschädigung für das Orgelschlagen in der Hofkirche zugewiesen wird[2]. Von 1756/58 besorgte der Hofkantor und Schulmeister Heinr. G. Stahl, dann sein Nachfolger Joh. Heinr. Voß das Orgelspiel[3].

Derselbe fromme Herr beschenkte auch, als seine Tochter Christiane Eleonore im Jahre 1752 Äbtissin zu Drübeck wurde, die dortige alte Klosterkirche mit einem Positiv[4]; und schon die nächstjährige Kirchenrechnung von 1753/54 führt Ausgaben für den Organisten und das Bälgeziehen auf. Zunächst besorgte ein Dorfbewohner gegen entsprechende Entschädigung das Spielen. Das Instrument stand zuerst über dem Altar im Osten, 20 Fuß über den Fußboden. Erst später bekam es die Stelle, die es noch einnimmt. Die Gemeinde ließ zu dem kleinen Werkchen noch zwei Stimmen machen[5].

Dem Alter nach waren noch ein Paar andere Orgeln aus der Pietistenzeit vor den letzterwähnten zu nennen. Das innerhalb der Grafschaft gelegene, aber erst in unserem Jahrhundert mit ihr verbundene, in alter Zeit zur Grafschaft Regenstein gehörige Dorf Reddeber erhielt im Jahre 1723 eine von dem Orgelbauer Zippel gefertigte Orgel oder Positiv. Sie war aus Gemeindemitteln beschafft; als aber etliche Jahre später das Instrument mit einem Pedal versehen und zwei neue Register dazu gefertigt wurden, vereinbarte man sich dahin, daß zu gleichen Theilen Gemeinde und Kirche die Orgelkosten tragen sollten[6]. Um's Jahr 1814 erschien das Werk einer Reparatur dringend bedürftig[7]; eine größere erfuhr sie im Jahre 1857, wobei schreiende, ungeeignete Stimmen entfernt, milde und

---

[1] Handschriftl. Aufzeichn. des Past. Bodinus in einem Quartbande auf der Kirchenregistratur zu Silstedt.

[2] B. 104, 1 im F.-Arch. zu Wern. [3] Ebendas.

[4] Vgl. Organ. u. Schulbestellungen B. 46, 3 u. 4 im F.-Archiv.

[5] Vgl. das erwähnte Schreiben des Herrn Past. Reinhardt. Drübeck, 26. Okt. 1891. Schon 1715 bemühte sich P. Müller, von Gemeindegliedern unterstützt, um Beschaffung einer Orgel.

[6] H. Kantor R. Flinzer, Reddeber, 21. Nov. 1891, nach den Kirchenrechnungen u. Aufzeichnungen eines älteren Geistlichen.

[7] Acta Consist. II, E. b. 8, Reparatur der Orgel zu Redd. betr.

wohltönende durch den Orgelbauer Voigt in Halberstadt an deren Stelle gebracht wurden [1].

Zwischen 1730 und 1735 erhielt auch die Nikolaikirche eine eigentliche Orgel. Die Zeit ihrer Erbauung wird durch die Namen des Superintendenten Joh. Heinr. Gutjahr (1716—1742) und des Diakonus Karl Heinrich Zachariae (1730—1735), die über dem Klavier angebracht waren [2], festgestellt. Als im Frühjahr 1873 die Nikolaikirche abgebrochen wurde, war kurz vorher die Orgel, oder vielmehr das Material, denn das Werk wurde zerstört, meistbietend verkauft. Nach sachkundigem Urtheil war noch zuletzt das Werk ein gutes.

Das sechste aus der pietistischen Zeit stammende Orgelwerk war das zu Veckenstedt. Es wurde im Jahre 1756 zu bauen angefangen, wobei die Gemeinde die Hälfte der Kosten trug. Um's Jahr 1790 erschien es noch wie neu [3].

Bei einer allgemeinen Prüfung der Orgeln der Grafschaft Wernigerode im Jahre 1790 berichtet aus Altenrode am 19. Juni desselben Jahres der Pastor L. E. Guntou, eine Orgel von der kleinsten Art oder vielmehr ein Positiv, sei in Darlingerode vorhanden [4]. Dasselbe war nicht lange vorher, im Jahre 1788, angeschafft. Am 19. Sept. 1877 wurde hier eine neue Orgel eingeweiht. Nehmen wir dazu, wie eifrig auch sonst in den ersten drei Jahrzehnten desselben Jahrhunderts an den Orgeln zu Wernigerode gebessert und gebaut wurde [5], so dürfte bis dahin kaum ein anderes als das 16. Jahrhundert in dieser Richtung mehr geschaffen haben.

Fünfzehn Kirchen waren so nach und nach mit Orgeln versehen, dieselben auch in vielen Fällen erneuert oder ganz durch andere ersetzt worden, als das 19. Jahrhundert herankam, zu dessen Beginn noch eine Reihe Gotteshäuser dieses Instruments entrathen mußten. Von da an beeiferten sich aber überall Gemeinden, Geistliche, Kantoren und treue Gemeindeglieder dem immer dringender empfundenen Bedürfnisse abzuhelfen, und nur wenig über die Mitte hinaus war dieses Verlangen auch überall erfüllt. Man schien doch allgemein gegenüber der eben erwähnten kirchenregimentlichen Erklärung die Orgel für kein unwesentliches Erforderniß des Gottesdienstes zu halten.

[1] Vgl. das erwähnte Schreiben des Hrn. Kant. Flinzer.

[2] H. J. Delius, Beschreibung von Wernigerode, I. Theil. Handschr. in 4⁰, 1792—1794 angelegt, S. 163.

[3] Veckenstedt, 14. Juni 1790, Past. J. W. Richter. Acta Consist. II, E. a. 18. Sämmtl. Orgeln in der Grafsch. betr.

[4] Ebendas. Die Verdingung sämmtlicher Orgeln, behufs deren Reparatur u. s. f. an den Orgelbauer Bode.

[5] Vgl. diese Vierteljahrsschrift 1889, S. 577 f.

Zuerst war es die Gemeinde des zeitweise der Grafschaft entfremdeten Dorfes Hasserode, welche diesen Mangel abstellte. Als am 21. November 1773 hier die Eintrachtskirche der neuen Siedelung Friedrich's des Großen eingeweiht wurde, hatte man diese Feier mit Pauken- und Trompetenschall statt mit Orgelton begehen müssen. Im Jahre 1811 wurde aber für 165 Thaler die Orgel des aufgehobenen Nikolaiklosters zu Halberstadt erworben, die Kosten aus einer Kollekte, einer Stiftung der verehelichten Herrnbrödel und den Einkünften der Gemeindeschäferei bestritten und das neue Instrument am 1. Advent zum ersten Male benutzt[1]. Als zum Beginn des Jahres 1870 mit dem Abbruch der alten Schloßkirche begonnen wurde, glaubte der damalige Pastor Wackernagel jene Orgel als die schlechteste in der Grafschaft bezeichnen zu können und bat um die alte Orgel der Schloßkirche für seine Gemeinde, eine Bitte, die auch zwei Jahre später gewährt wurde[2].

Noch Jahrzehnte wurde immer schmerzlicher der Mangel einer Orgel in den Gemeindekirchen zu Altenrode, Drübeck, Minsleben, Schierke und in der kleinen Kirche zu Ilsenburg verspürt. Zuerst suchte man seit 1833 zu Minsleben der Noth abzuhelfen, und es war hier besonders der Kantor Krone, der hervorhob, ohne die Orgel oder ein Positiv sei die Leitung des Gesanges in der Kirche gar zu schwierig. Man dachte an die alte Heudebersche Orgel, die der Orgelbauer Beck in Wernigerode für 157 Thaler und mit Reparatur und Aufstellung für 250 Thaler anbot. Aber der Wunsch blieb vorläufig unerfüllt. Die Landkirchen-Kommission meinte, es werde an Raum zur Aufstellung fehlen, auch schienen die Mittel noch nicht ausreichend vorhanden[3].

Als nun aber in der Mitte unseres Jahrhunderts Wilhelm Günther in Minsleben Pastor wurde, ließ dieser nicht nach, bis er das auch in der Gemeinde lang verfolgte Ziel erreichte. Günther, ein echter lebendiger Pietist im besten alten Sinne, war auch ein Musikkenner und eifriger Freund und Förderer des kirchlichen Gesanges. Seine Hand und Verständniß sind überall bei der Beschaffung der noch fehlenden Gemeindeorgeln in der Grafschaft betheiligt. Die Gemeinde Minsleben stand seinem Bestreben eifrig zur Seite. Sie zeichnete bereitwilligst 185 Thaler und übernahm die Beköstigung des Orgelbauers und seiner Gesellen, der Amtmann Schliephacke gab 50,

[1] H. J. Delius, Außerordentl. Beilage zu Stück 36 des Werniger. Intell.-Bl., 1835, S. 9 f.

[2] P. Wackern., 20. Jan. 1870, Dank der Kirchenvorsteher und Ortsgemeinde, 1872, Konsist.-Akten.

[3] Wernigerode, den 17. Mai 1833.

Günther selbst aber 200 Thaler[1]. Dazu kam die im Jahre 1833 gesammelte Kollekte. Damit waren die Schwierigkeiten gehoben: am 27. April 1850 wurde ein Vertrag mit dem Orgelbauer Gottl. Voigt in Halberstadt, von dem auch die Orgeln zu Zilly und Heudeber gefertigt waren, geschlossen: im April des nächsten Jahres war das Werk vollendet[2].

Mittlerweile hatte man sich auch in andern Gemeinden geregt. Zu Altenrode erklärte am 14. November 1843 der Pastor Schilling, es stelle sich jetzt ganz besonders das Bedürfniß einer Orgel heraus, der Gesang sei nur an Festtagen voll und sicher, ergreifend und erbaulich; die Gemeindeglieder seien bereit nach Kräften beizutragen. Der Kantor Schütz will das Orgelspiel unentgeltlich übernehmen, sogar noch einen Beitrag zum Ankauf der Orgel leisten; auch Darlingerode hat schon zwölf Thaler gezeichnet. Im Februar des nächsten Jahres ist das Geld für die Erbauung der Orgel aufgebracht und das Werk wird gebaut[3]. Am 20. März 1845 war die Orgel fertig. Die Pastoren Günther aus Wernigerode und Matte aus Hasserode nahmen als Sachverständige die Prüfung vor[4].

Das Verlangen, für die kleine Kirche in Ilsenburg eine Orgel zu gewinnen, machte sich schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geltend, und die im Jahre 1739 verstorbene Hofverwalterin Wiegand hatte zu diesem Zwecke bereits 20 Thaler gestiftet. Als nun im Herbst 1835 die Nachmittagsgottesdienste in jener Kirche ihren Anfang nahmen, regte sich das Verlangen stärker. Im Jahre 1844/45 nahm sich der Pastor Jabusch, der dabei die Gemeinde ganz auf seiner Seite hatte, der Sache an. Auch hier wurde dem Orgelbauer Voigt die Arbeit übertragen. Anfangs Dezember 1845 waren 284 Thaler durch freiwillige Zeichnungen zusammengebracht[5], am 23. desselben Monats war die Orgel fertig. Herr P. Günther prüfte sie in technischer Hinsicht[6].

Noch war das Gebirgsdorf Schierke unterm Brocken mit seinem früher bescheidenen Kirchlein ohne Orgel, bis diesem Mangel im Jahre 1851 abgeholfen wurde. Die Art und Weise, in welcher dies geschah, ist eine ungemein liebliche. Der im Jahre 1821 zu Schierke

---

[1] Schreiben Günther's an Regier. und Konsistor. in Wern. Minsl. 15. März 1850.

[2] Acta Consist. II, E. b. l. 17.

[3] Acta D. A. 1, Nr. 311.

[4] Acta Cons. E. b. f. 12. Die Beschaffung der Orgel zu Altenr. betr.

[5] Ilsenburg, 5. Dez. 1845. P. Jabusch an Gr. Heinrich zu Stolb.-Wern.

[6] Sonst waren u. a. Hofpr. Radecke, Herr Seminarist Spangenberg u. a. zugegen. Acta Cons., Orgelbau zu Ilsenb. betr.

verstorbene Kantor Kühle hatte drei Söhne, deren einer, Hermann, als Küster und Lehrer zu St. Johannis in der Neustadt im Ruhestande starb. Die in dem abgelegenen Dorfe aufgewachsenen Brüder hatten hier den Mangel einer Orgel sehr schwer empfunden, und obwohl sie dann draußen lebten und wirkten, vergaßen sie ihres Heimatsdorfes nicht, und der eine von ihnen, Heinrich, der durch sein Handwerk in Bitterfeld zu einem bescheidenen Vermögen gekommen war, machte der Gemeinde in dem genannten Jahre eine von ihm gekaufte Orgel, besage der Inschrift, zum Geschenk. Als dann später durch des gegenwärtigen Fürsten Durchlaucht eine neue schmucke granitene Kirche im gothischen Stile gebaut wurde, erhielt dieselbe auch ein neues Orgelwerk. Die alte Orgel steht aber noch in der ehemaligen Kirche, und dieselbe ist nach dem Zeugniß des Herrn Pastors König und eines andern Sachverständigen[1], keine schlechte[2].

Auch die St. Bartholomäi- oder Dorfkirche zu Drübeck, die, wie wir sahen, nur etliche Jahre während des großen deutschen Krieges ein Positiv besessen hatte, erhielt endlich im Jahre 1855 eine Orgel; es war aber keine neue, sondern die alte von Heudeber, die man zu Minsleben nicht hatte nehmen mögen[3]. Nun fehlte bloß noch dem Kirchlein des in die Mitte des 14. Jahrhunderts (vor 1347) zurückreichenden St. Georgenhofs vor Wernigerode das in neuerer Zeit zumeist zur Begleitung des Gesangs erforderliche Instrument. Als der junge Delius, der spätere Archivar, zuletzt Regierungsdirektor, am Ende des vorigen Jahrhunderts mit anderen Gebäuden seiner engeren Geburtsheimat auch das St. Jürgenkirchlein genau beschrieb, hatte er noch nichts von einem orgelartigen Instrument darin zu erwähnen. Erst etwa ein Jahrzehnt später als die Drübecker Gemeindekirche erhielt auch dieses kleinste zu Predigt und Gemeindegesang benutzte evangelische Gotteshaus zunächst ein kleines Positiv, das von dem Instrumentenmacher Feuerstack aus einer tafelförmigen Gestalt in eine stehende umgearbeitet war. Da dasselbe trotz des kleinen Raumes seinem Zwecke nicht genügend entsprach, so wurde vom St. Georgenhofe um's Jahr 1880 eine geeignete wohltönende

---

[1] Des Herrn Lehrers Dietz in Wern., der die Orgel zeitweilig spielte.

[2] Herr Pastor König in Schierke, 28. Jan. 1892. Die neue Orgel ist von Reubke in Hausneindorf nach eigenthümlichem System und Erfindung gefertigt, mußte aber schon nach sechs Jahren ziemlich kostspielig (für 240 M.) von Voigt in Halberstadt restaurirt werden.

[3] Herr Pastor Reinhardt in Drübeck brieflich, 26. Okt. 1891.

kleine Orgel angeschafft, die von dem mehrfach erwähnten Orgelbauer Voigt in Halberstadt gearbeitet war[1].

Bis zu der Zeit, in welcher die im Jahre 1873 abgerissene St. Nikolaikirche unbrauchbar wurde, war dieselbe zuletzt einige Zeit der in Wernigerode sich sammelnden kleinen altlutherischen Gemeinde zur Benutzung überlassen worden. Als dieselbe sich dann eine eigene kleine Kirche baute, erhielt dieselbe durch huldvolles Geschenk Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin ein angemessenes wohlklingendes Orgelwerk. In dem neuen Gotteshause wurde der Gottesdienst am 19. Oktober 1873 eröffnet[2].

Schon ein paar Jahre früher war der von des Fürsten zu Stolberg-Wernigerode Durchlaucht geschaffene frühgothische Monumentalbau des Fürstlichen Gymnasiums in Wernigerode mit einer dem Charakter des Baues entsprechenden Orgel ausgestattet worden, und es fand die Einweihung des neuen Gymnasialgebäudes um der Aufstellung dieser Orgel willen erst acht Tage später, als es beabsichtigt worden, Montags den 28. August 1871 statt. Wie einst die lateinische Oberschule ihr Positiv, so hatte nun auch die erneuerte, höheren Ansprüchen genügende gelehrte Schule ihr eigenes den Gesang des Chors und der Schulgemeinde leitendes und begleitendes Instrument.

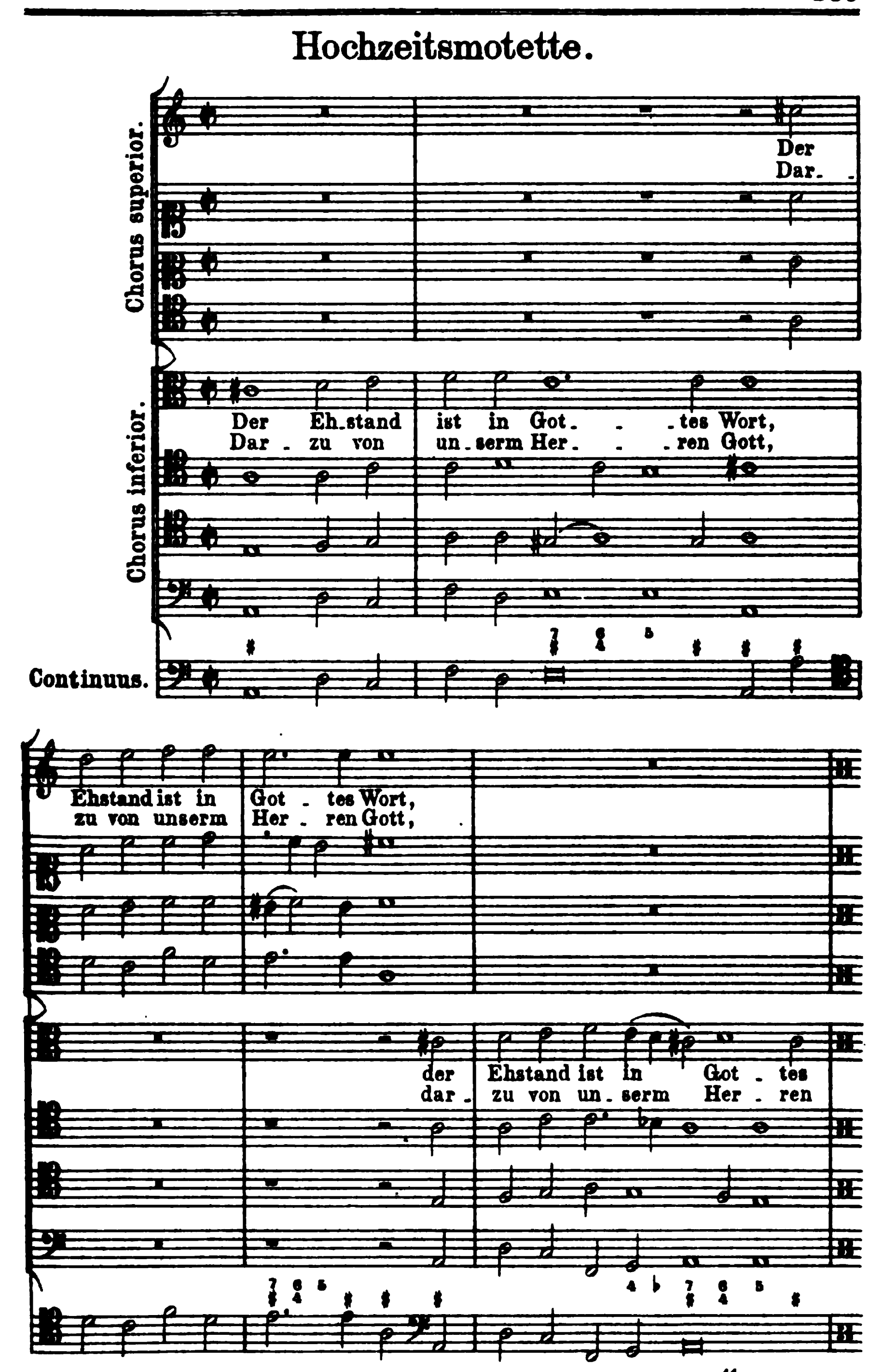
So ist denn in den ungefähr vier Jahrhunderten seit dem Mittelalter die Zahl der Orgeln in der Grafschaft Wernigerode von zwei allmählich auf dreiundzwanzig gestiegen. Das 19. Jahrhundert aber ist nicht nur in der Zahl der neuen Orgeln hinter keinem der früheren zurückgeblieben, die neuen Werke sind theilweise auch als vorzügliche zu bezeichnen. Die in den drei städtischen Pfarrkirchen sind zu Oratorien und kirchlichen Musikaufführungen durchaus geeignet; ebenso ist das englische Werk der Schloßorgel ein sehr gutes. Von den Orgeln auf dem Lande wird die neue zu Stapelberg als besonders gut gerühmt.

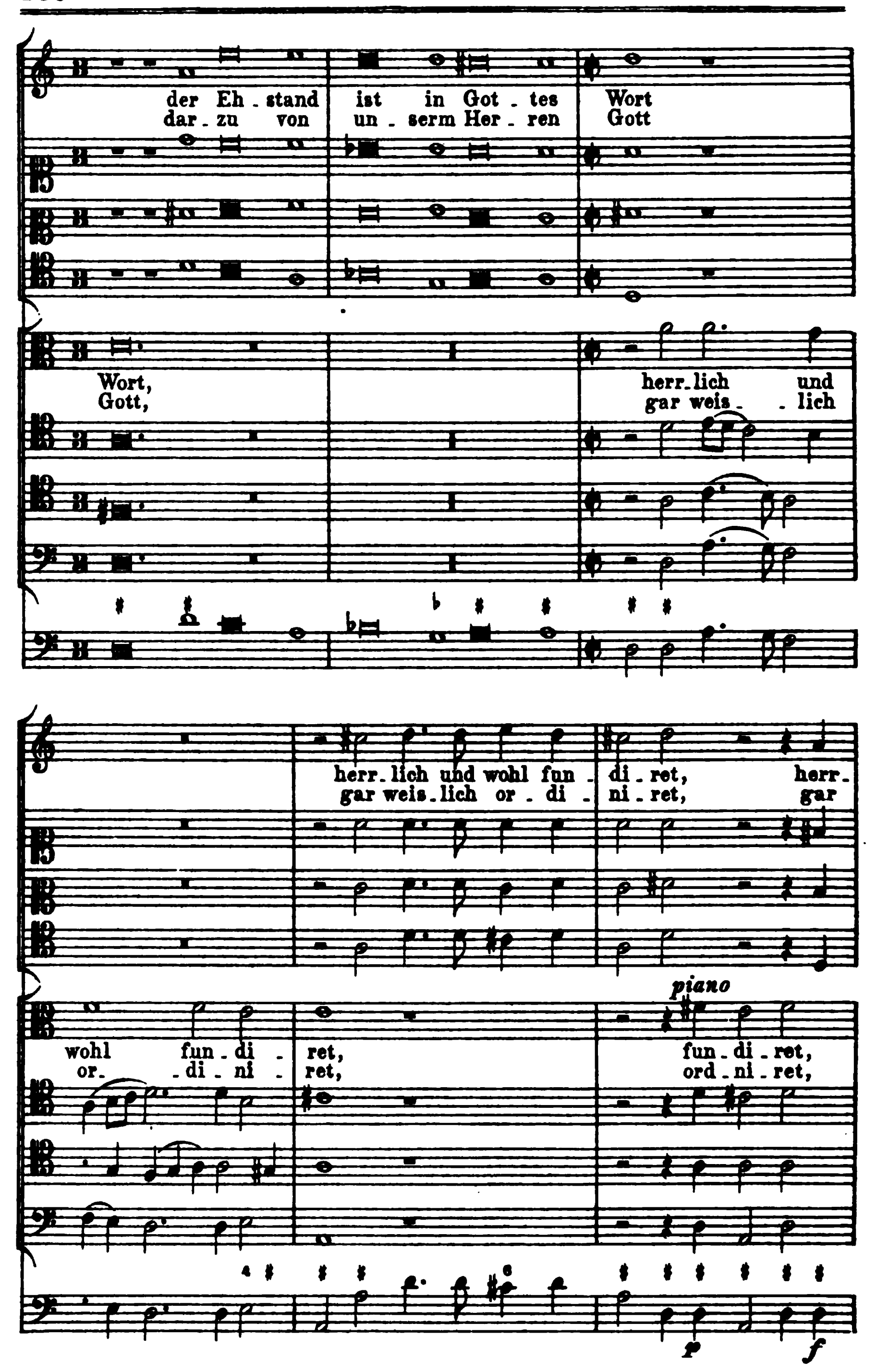
---

[1] Gütige Auskunft des Herrn Lehrers Dietz in Wern.

[2] Vgl. Harzzeitschr. 12 (1879), S. 169.

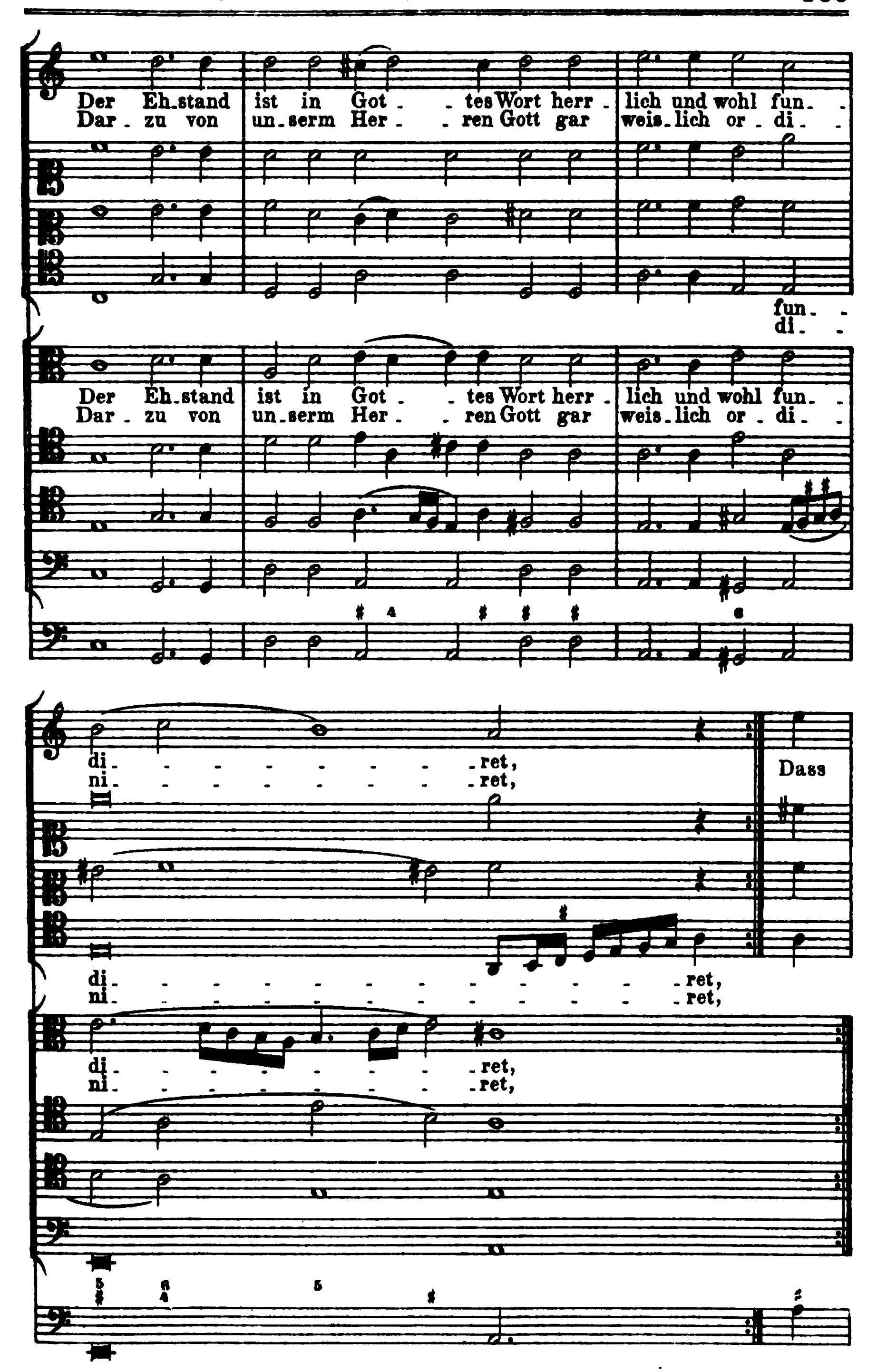
Hochzeitsmotette.

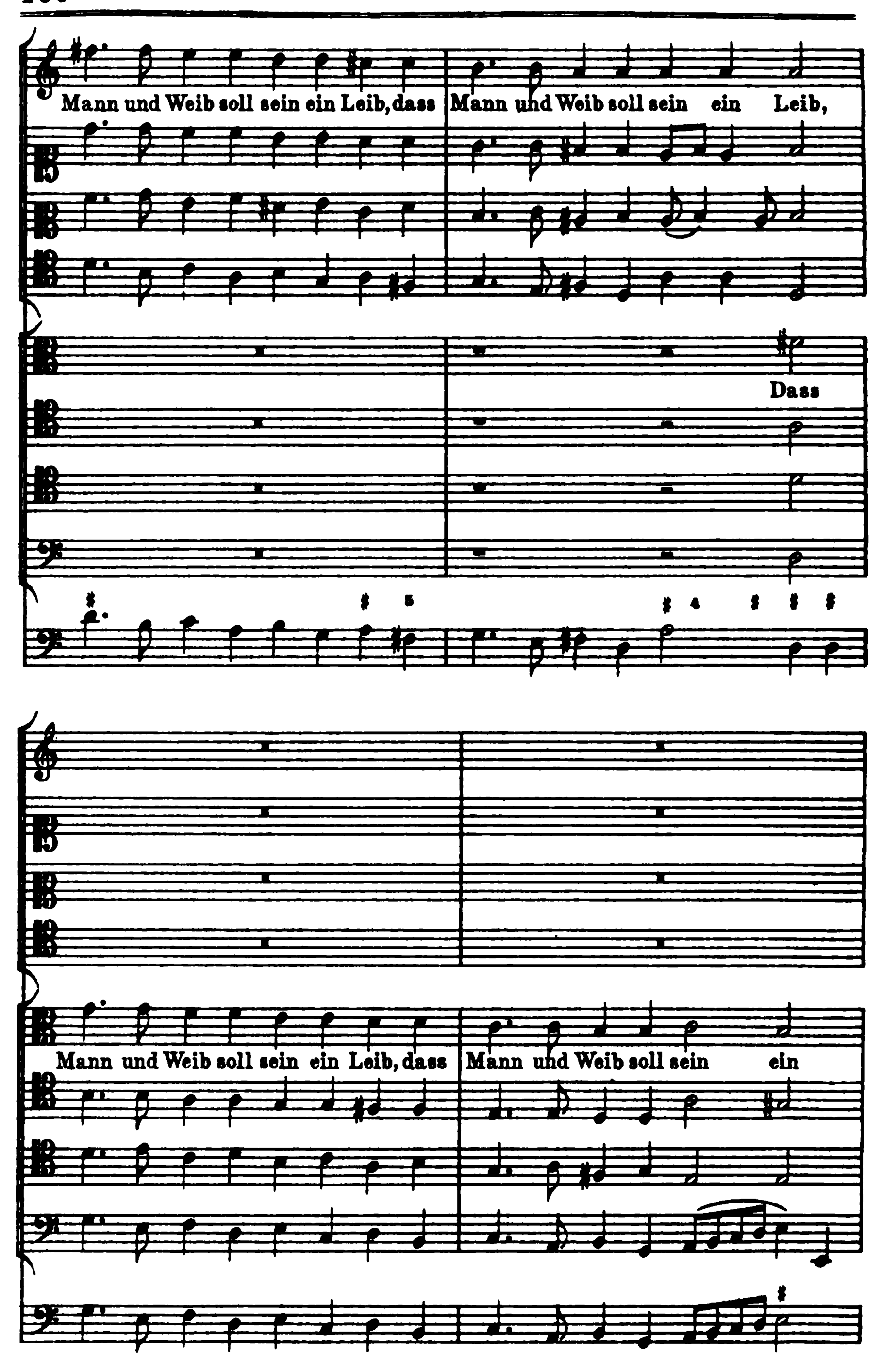



der Eh - stand ist in Got - tes Wort
dar - zu von un - serm Her - ren Gott
Wort,
Gott,
herr - lich und
gar weis - - lich
herr - lich und wohl fun - di - ret, herr -
gar weis - lich or - di - ni - ret, gar
piano
wohl fun - di - ret,
or - - di - ni - ret,
fun - di - ret,
ord - ni - ret,

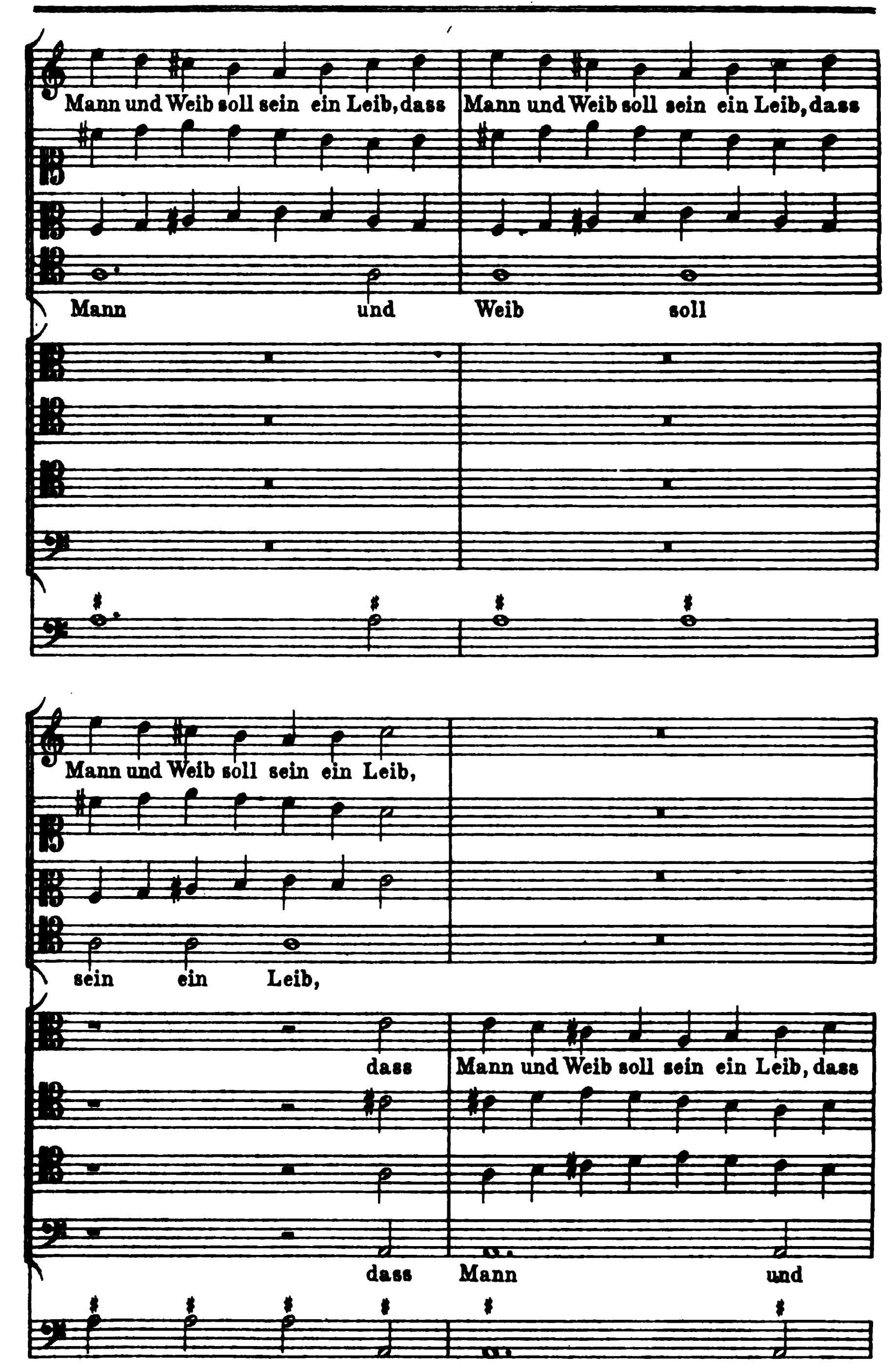

lich und wohl fun - di - ret,
weis - lich or - di - ni - ret,
herr - lich und wohl fun -
gar weis - lich or - di -
piano
fun - di - ret,
ord - ni - ret,
di - ret,
ni - ret,
herr -
gar
lich und wohl fun - di - ret,
weis - lich or - di - ni - ret,
piano
fun - di - ret,
ord - ni - ret,
piano
fun -
ord -


herr-lich und wohl fun - di - ret, herr-lich und wohl fun -
gar weis-lich or - di - ni - ret, gar weis-lich or - di -
forte
di - ret, herr-lich und wohl fun - di - ret, herr-lich und wohl fun -
ni - ret, gar weis-lich or - di - ni - ret, gar weis-lich or - di -
f
di - ret, herr - lich und wohl fun-di - ret,
ni - ret, gar weis-lich or - di-ni - ret,
di - ret, herr- lich und wohl fun-di - ret,
ni - ret, gar weis-lich or - di-ni-ret,


Der Eh.stand ist in Got. tes Wort herr. lich und wohl fun.
Dar. zu von un.serm Her. ren Gott gar weis.lich or. di.
fun.
di.
Der Eh.stand ist in Got. tes Wort herr. lich und wohl fun.
Dar. zu von un.serm Her. ren Gott gar weis.lich or. di.
di. ret,
ni. ret,
Dass
di. ret,
ni. ret,
di. ret,
ni. ret,


Mann und Weib soll sein ein Leib, dass
Mann und Weib soll sein ein Leib,
Dass
Mann und Weib soll sein ein Leib, dass
Mann und Weib soll sein ein

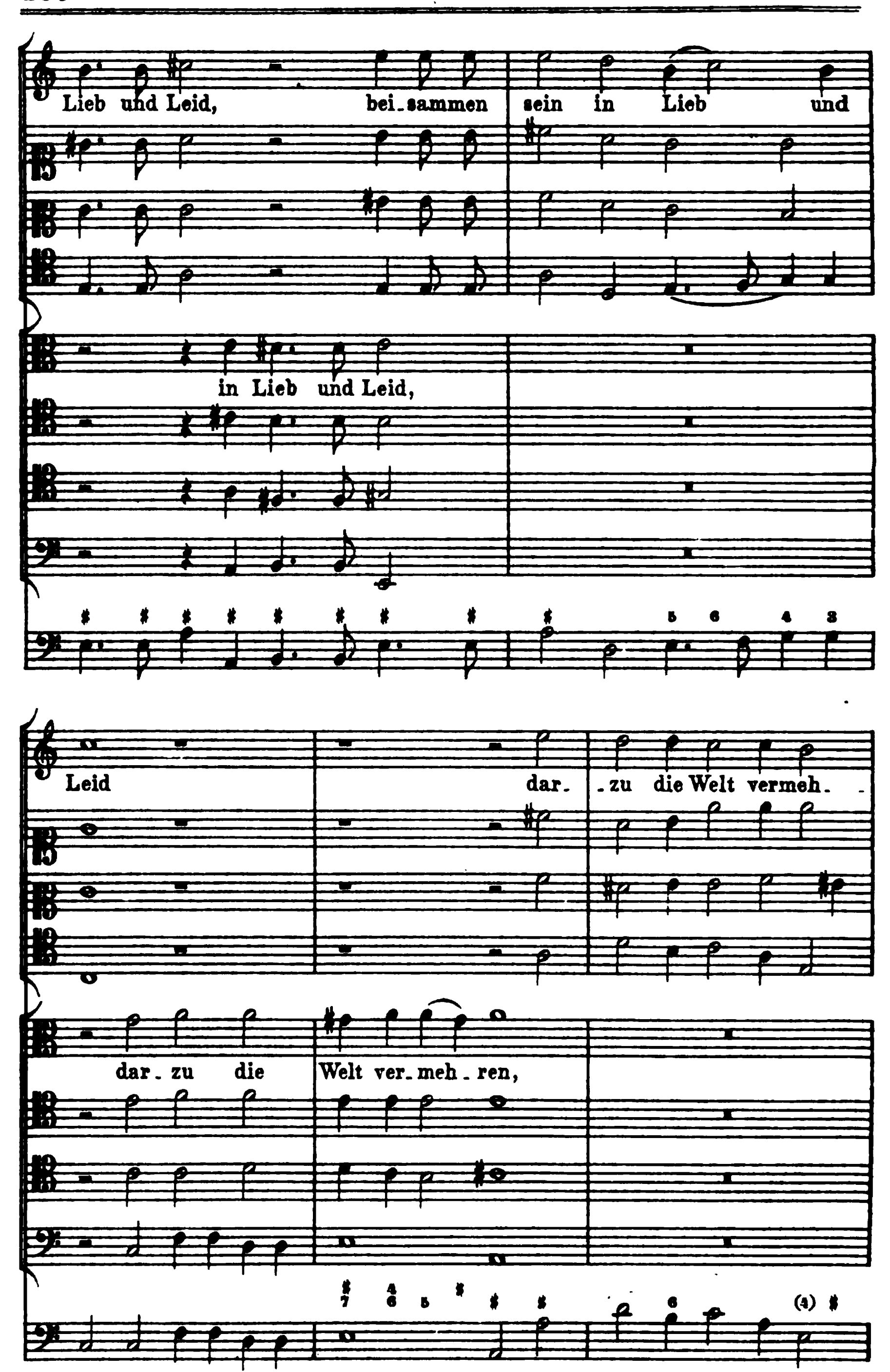

dass Mann und Weib soll sein ein
Leib, dass Mann und Weib soll sein ein
un
Leib, dass Mann und
eib soll sein ein Leib, dass Mann und
Leib, soll
sein ein Leib,
dass
dass
Weib soll sein ein Leib,
soll
sein ein Leib,

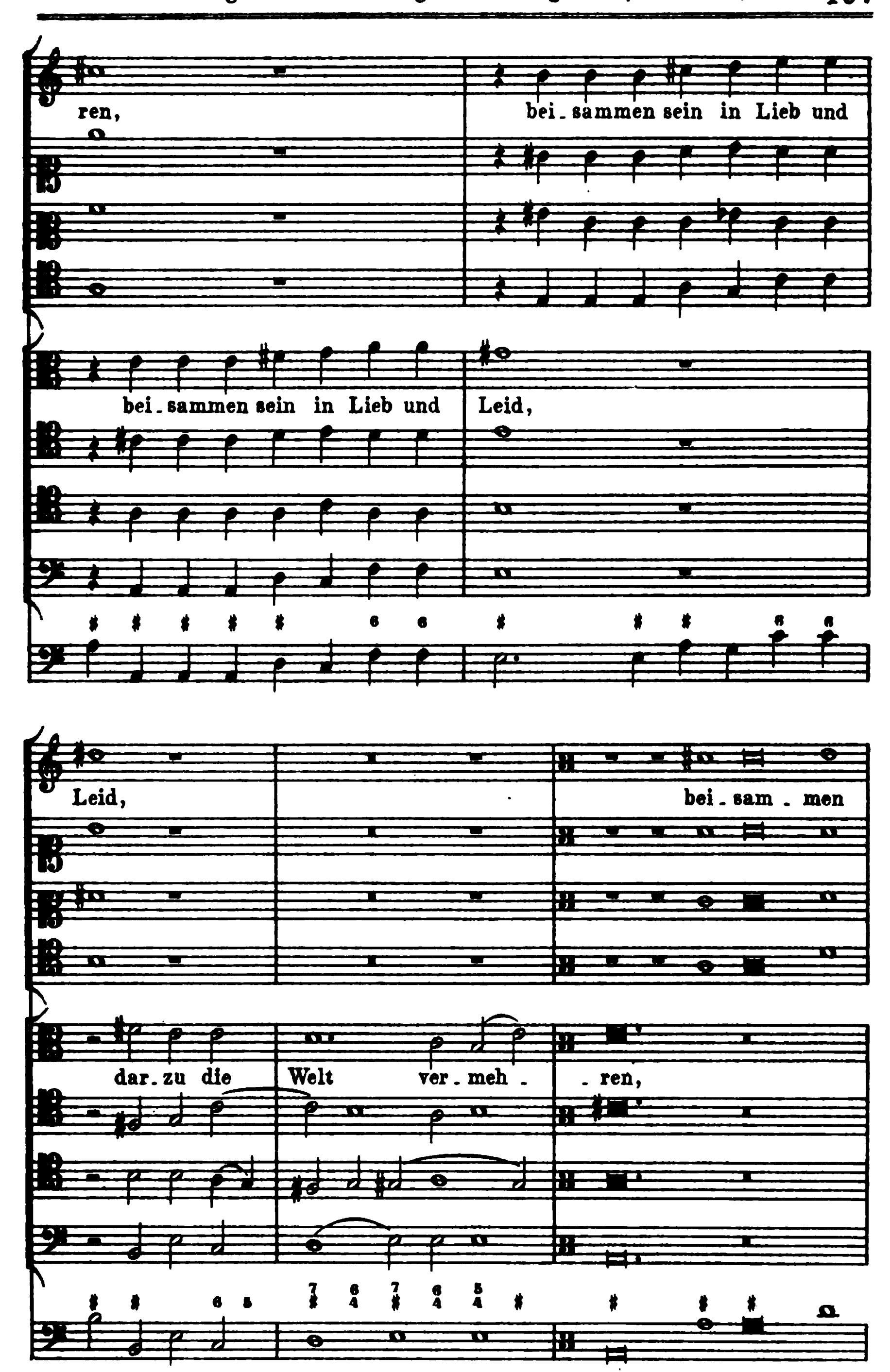

Mann und Weib soll sein ein Leib, dass
Mann und Weib soll sein ein Leib, dass
Mann
und
Weib
soll
Mann und Weib soll sein ein Leib,
sein
ein
Leib,
dass
Mann und Weib soll sein ein Leib, dass
dass
Mann
und

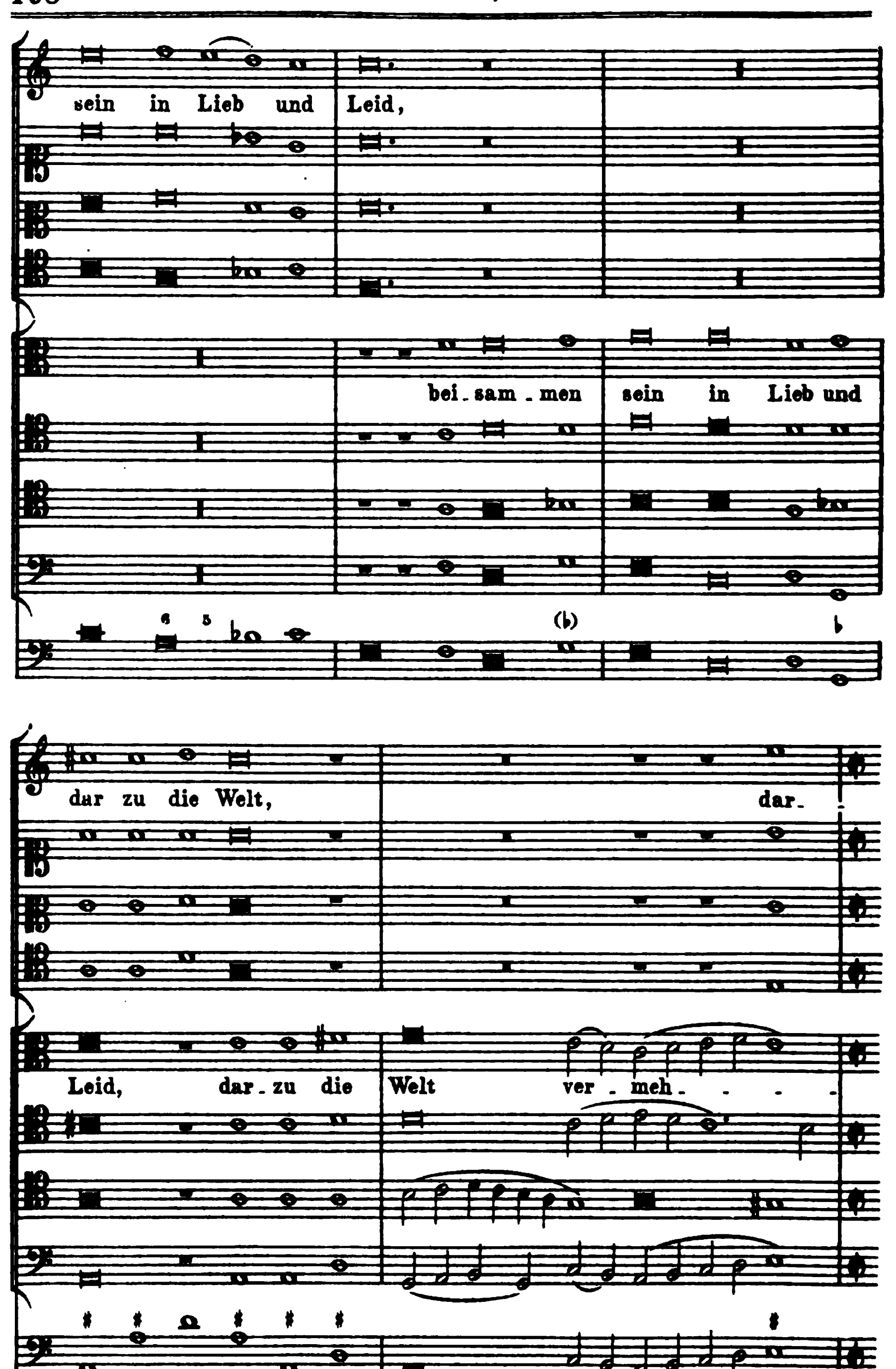

in
Mann und Weib soll sein ein Leib, dass
Mann und Weib soll sein ein Leib
Weib soll sein ein Leib
Züch - ten und in Eh - - ren,
in Züch - ten und in Eh - -

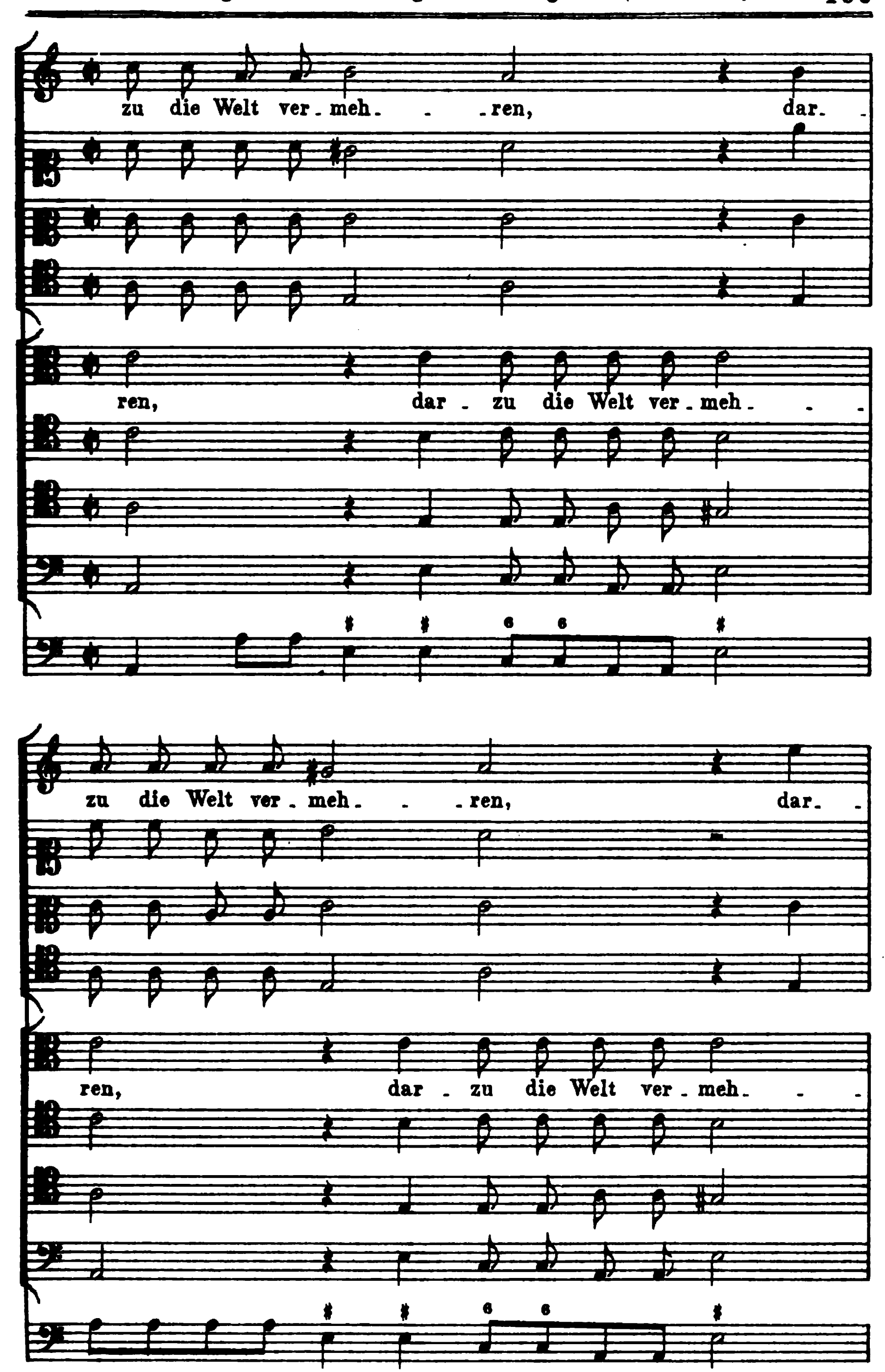

in Züch-ten und in
Eh ren,
ren,
in Züch-ten und in
in Züchten und in
Eh-ren,
Eh-ren,
in Züch-ten
und in Eh-


bei - sam - men sein in
Lieb und Leid, bei - sam - men sein in
ren, bei - sam - men sein in
Lieb und Leid, bei - sam - men sein in
Lieb und Leid, in
Lieb und Leid, in
Lieb und Leid, bei - sam - men sein
in Lieb und Leid,


Lieb und Leid, bei_sammen sein in Lieb und
in Lieb und Leid,
Leid dar_ _zu die Welt vermeh_
dar_zu die Welt ver_meh_ren,


ren,
bei-sammen sein in Lieb und
bei-sammen sein in Lieb und
Leid,
Leid,
bei-sam-men
dar-zu die
Welt
ver-meh-
-ren,


sein in Lieb und Leid,
bei-sam-men sein in Lieb und
6 5
(♭)
dar zu die Welt,
dar-
Leid, dar-zu die Welt ver-meh-


zu die Welt ver - meh - - - ren, dar -
ren, dar - zu die Welt ver - meh - - -
6 6
zu die Welt ver - meh - - - ren, dar -
ren, dar - zu die Welt ver - meh - - -
6 6


zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-
dar- -zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -
ren, dar- -zu die Welt ver-meh- -ren,
dar- -zu die Welt ver-meh- -ren,
dar- - - -zu die Welt ver- -
meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-meh- -ren,
zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-
dar- -zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -
dar- -zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -zu die
meh- - - -ren, dar- - - - - - -


dar- -zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -
meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-meh- -ren,
zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-
Welt ver-meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-meh- -
zu die Welt ver- -meh- - - - -ren,
zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-
dar- -zu die Welt ver-meh- -ren, dar- -
meh- -ren, dar- -zu die Welt ver-meh- -ren,
ren, dar- -zu die Welt ver-meh- -ren,
dar- - - - - - - - -zu die Welt ver- -





2.

Bräutgam und Braut han recht gethan,
Dass sie sich drein begeben,
Gott woll sie lang beisammen lan
Allhie in diesem Leben,
Mach sie auch reich
Und gebe zugleich,
Dass sie Kindeskinder sehen,
Wie wir zumal
Ja hoffen all,
Dass solches werd geschehen.

Das Lied vom Kanapee.

Von

Max Friedlaender.

Unter unsern volksthümlichen Liedern giebt es nur sehr wenige, die sich eines so hohen Alters und noch gegenwärtig einer so weiten Verbreitung erfreuen, wie das Lied vom Kanapee. In allen Theilen Deutschlands, Deutsch-Österreichs und der Schweiz bekannt, wird es von Studenten ebenso gern gesungen, wie von Handwerkern und Arbeitern, und die Verse:

> Die Seele schwingt sich in die Höh',
> Der Leib bleibt auf dem Kanapee,

die den eigentlichen Kern des Gedichts bilden, gehören längst zu dem Schatz unserer geflügelten Worte. Die Verbreitung erfolgte aber und erfolgt noch jetzt meist auf mündlichem Wege, denn das Lied ist merkwürdiger Weise in keine einzige unserer gegenwärtigen Liedersammlungen und (seit hundert und zwölf Jahren) in kein einziges Kommersbuch aufgenommen worden. Auch die Citatensammlungen haben sich ihm bisher verschlossen. Der Grund für diese auffallende Vernachlässigung ist der, daß man das Gedicht für einen Gassenhauer und deßhalb für unwerth der Nachbarschaft unserer andern Gesellschaftsgesänge hält. Hierin thut man meines Erachtens unserm harmlosen Kanapeeliede Unrecht. Aber selbst wenn die erwähnten Bedenken zuträfen, so würden sie für die Wissenschaft nicht von Bedeutung sein. Der Liedforscher muß nach Goethe's Wort nicht nur »die Großen belauern«, sondern auch »auf Kleine achten«, ja auch an der Gegend, »wo die letzten Häuser sind«, darf er keineswegs achtlos vorübergehen; es wird zu seinen schönsten Freuden gehören, durch tiefstes Verderben menschliches Empfinden zu entdecken, mit andern Worten: in einem verrufenen Gassenhauer durch alle triviale Verkleidung hindurch ein Stück echter Poesie zu finden.

Solche Freuden erwarten uns allerdings nur in sehr beschränktem Maße bei dem Kanapeeliede, das uns aber auch durch keinerlei Niedrigkeit verletzt. Vornehm freilich tritt es nicht auf, und in der Nähe seines westöstlichen Vetters, des Divans, würde das arme Kanapee eine schlechte Figur machen. Aber es ist ein Lied von alten Ahnen, es hat schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Einfluß auf die volksthümliche Lyrik ausgeübt, und wenn auch seine modernen Ausläufer etwas entartet sind, so sollten ihm doch die langandauernde Beliebtheit und die erwähnte literarische Wirkung eine gewisse Beachtung sichern. So sei es denn erlaubt, für kurze Zeit auf dem Kanapee Platz zu nehmen und zunächst den Ursprung des Wortes ins Auge zu fassen. Es stammt von *κώνωψ* = Stechmücke, *κωνωπεῖον* = Mückennetz, in übertragener Bedeutung: Ruhebett mit Netz gegen die Mücken[1], so noch jetzt in der neugriechischen Form: *κωνοπιῆρα*, Himmelbett, in Griechenland und Kleinasien allgemein üblich. Die Römer nahmen es bald als *conopeum* oder *conopium* auf, so Properz, Juvenal, Horaz:

Interque signa turpe militaria
Sol adspicit conopium.

(*Epod.* 9, 16.)

Über England (*canopy* = Baldachin) und Frankreich ist das *canapé* als Himmelbett zu uns gekommen. Aber in der ersten literarisch nachweisbaren Stelle hat es noch die englische Bedeutung: Decke, Baldachin, die dem eigentlichen Wortsinne, wie wir gesehen haben, näher kommt:

Will Morpheus uns erschleichen,
So schläfft man auf dem Klee;
Das Laub der hohen Eichen
Ist unser Kanapee.

— so heißt es in Gottfried Benjamin Hanke's Jägerlied: Auf, auf! auf, auf, zum Jagen! aus dem Jahre 1724 (vgl. G. B. Hankens Weltliche Gedichte, Dressden und Leipzig 1727 S. 144)[2].

Für die allmähliche Verbreitung des Wortes und Möbels ist es bezeichnend, daß Zachariae in seinen »Verwandlungen«, II. Gesang, in der ersten Fassung, Bremer Beiträge vom Jahre 1744, schreibt:

Der Göttinn Lager ist mit Rosen überstreuet,
Die auf dem Lager auch ein steter Lenz verneuet

---

[1] Also ganz wie im französichen bureau = Teppich, später der mit einem Teppich bedeckte Tisch (Diez).

[2] Hiernach ist die Angabe mehrerer Geschichtswerke über Möbel zu berichtigen, nach der das Kanapee erst im vierten Jahrzehnt des vor. Jahrh. in Deutschland bekannt geworden sein soll.

im zweiten Druck vom Jahre 1754 aber:

> Auf einem Kanapee, mit Rosen überstreuet
> Lag sie in leichter Tracht . . . . .[1]

In der »Lyrischen Muse an der Saale«, Jena 1759, finde ich das Wort als masculinum (wie es später auch Wieland gebraucht):

> Vertrauter meiner Sorgen,
> Mein treuer Kanapee,
> Wie manchen dunklen Morgen
> Vertriebst du mir mit Thee

und wenn dem Kanapee meistens etwas vom Weichlichen, Lotterbettartigen anhaftet, so giebt es doch auch ein:

Vergnügen auf dem Kanapee in moralischen Erzählungen,

erschienen in Leipzig 1767, in Klotz' Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften I, 155 angezeigt.

Sache und Wort, anfangs vornehm, ja fürstlich (fest gepolsterte Sitze waren noch im Anfang des 18. Jahrhunderts Luxussache, im 17. ungebräuchlich), kamen bald in bürgerliche Geltung. Dabei erging es dem Kanapee ganz wie dem Coffee, dem Thee und dem Knaster, die zugleich mit ihm Modegegenstände der ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts wurden. Für den Bauern und kleinen Handwerker war des wohlhabenden Bürgers Kanapee nicht minder ein Gegenstand des Neides, wie sein Rauchen und Coffeetrinken. Dem Bourgeois aber steigerte das neumodische[2] Meuble in hohem Grade die Selbstzufriedenheit, und es gab in den Städten, man sollte es nicht für möglich halten, Prasser und Protzen, die die Schwelgerei in den üppigsten Lebensgenüssen so weit trieben, daß sie auf dem Kanapee ruhend Coffee tranken und dabei Knaster rauchten. Dies war denn freilich der Zustand der höchsten Seligkeit. Kann es Wunder nehmen, daß er bald in Liedern besungen wurde? So

---

[1] Auf diese nicht datirte, bei Goedeke IV 34 nicht erwähnte Ausgabe der »Verwandlungen« hat Herr Dr. Richard Rosenbaum in Prag die Freundlichkeit gehabt, mich aufmerksam zu machen.

[2] Schon im fünften Jahrzehnt des vor. Jahrh. mußte freilich das Kanapee die Vergänglichkeit des irdischen Ruhms erfahren: Das Sopha kam auf und siegte gar bald über den älteren Modeliebling:

> Ein abgesessnes Kanapee,
> Bekleid't mit greisem Sammt und fahlem Schimmer,
> Gewesner Favorit vom Frauenzimmer,
> Sieht einen Sopha in der Näh' etc. etc.

so beginnt die lehrreiche Fabel: Das Kanapee und der Sopha in Koromandel's Nebenstündigem Zeitvertreib in Teutschen Gedichten, Dantzig und Leipzig 1747, S. 455.

hat Hoffmann von Fallersleben ein Lied zum Preise des Kanapees bereits aus einer Liedersammlung vom Jahre 1747 nachweisen können[1], die den Titel führt: »Gantz neu entsprossene Liebes Rosen, worinnen viele neue Liebes Arien und angenehme Lieder zu finden, welche ohne Ärgerniß können gesungen werden«. Diese Liebesrosen bildeten bisher die älteste Quelle für das Kanapeelied.

Vor ganz kurzer Zeit hat aber Karl Schüddekopf in Roßla eine Form des Gedichts aus dem handschriftlichen »Liederbuch für Sophie Henriette Dorothea Comtesse Reuß. Angefangen zu sammeln Anno 1741« veröffentlicht[2], die augenscheinlich aus früherer Zeit als die Liebesrosen-Quelle stammt. Indessen ermangelt auch sie des archaischen Zuges, und so ist es mir eine doppelte Freude gewesen, in einem Manuskript aus dem Jahre 1740 eine noch ältere Version des Liedes zu finden. Die Handschrift ist:

Das In der Einsamkeit singende Frauen Zimmer MDCCXL.

betitelt und gehörte zu der jetzt in alle Winde zerstreuten Ph. Nathusius'schen Bibliothek; zum Glück hat Ludwig Erk von vielen handschriftlichen Schätzen der Sammlung eine genaue Kopie genommen, die jetzt in Erk's Nachlaß in der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin aufbewahrt wird. Diese Lesart unseres Liedes vom Jahre 1740 lautet nun:

Das Kanapee ist mein Vergnügen,
Drauf ich mir was zu Gute thu,
Drauf kann ich recht vergnüget liegen
In meiner allzusanften Ruh;
Thut mir's in allen Gliedern weh,
So leg' ich mich auf's Kanapee.

Wenn mir vor Sorgen und Gedanken
Der Kopf wie eine Trehe geht,
Gesetzt das Herz fing an zu schwanken,
Als wie ein Schiff, wenn Sturm entsteht
Bei Wind und Wellen auf der See,
So leg' ich mich auf's Kanapee.

Ich mag so gerne Coffee trinken,
Gewiß, man kann mir mit dem Trank
Auf eine halbe Meile winken,
Denn ohne Coffee bin ich krank;
Doch schmecket mir Coffee und Thee
Am Besten auf dem Kanapee.

---

[1] Unsere volksthümlichen Lieder. Leipzig 1869, S. 21.

[2] Das Original liegt in der Gräfl. Stolberg'schen Bibliothek in Roßla. Die Publikation ist als Privatdruck in 50 nummerirten Exemplaren erfolgt, und ich danke auch an dieser Stelle Herrn Dr. Schüddekopf für das mir freundlichst übersandte Exemplar.

Sollt ich auf diesem Lager sterben,
So lieg ich ganz gelassen still,
Gewiß, mein Geist wird nicht verderben,
Wie mein (unleserlich) so auch mein Sinn[1].
Gedanken, schwingt euch in die Höh',
So leg' ich mich auf's Kanapee.

Ein oder mehrere Jahre später, in der Roßlaer Handschrift, finden wir zunächst die ersten drei Strophen in fast identischer Form. Auf den Preis des Coffees und Thees folgt dann der des Tabaks:

Ein Pfeifgen Knaster ist mein Leben,
Dies ist mein fünftes Element,
Das kann der Zunge Kühlung geben,
Wenn auch die Sonne heftig brennt;
Ich rauche, wo ich geh' und steh',
Auch liegend auf dem Kanapee.

Wenn mir bei heissen Sommertagen
Die Decken zu beschwerlich sein,
Muß mir mein Kanapee behagen,
Da schlaf ich ungebeuget ein;
Es beißen mich auch keine Flöh
Auf meinem lieben Kanapee.

Wird endlich auch der Leib malade[2],
Weil ich ein Mensch wie andre bin,
So macht meine Kanapee Parade,
Da sterb ich mit vergnügtem Sinn,
Die Seele schwingt sich in die Höh,
Der Leib bleibt auf dem Kanapee.

Hier wollt' ich meine Ruhe haben,
Die Mißgunst aber ist zu groß,
Man wird mich Andern gleich begraben,
Mein Leib fault in der Erden Schooß;
Wie wohl das thut mir gar nicht weh:
Der Geist schwebt um das Kanapee.

Man wird nicht verkennen, daß die beiden Schlußstrophen einen gewissen Fortschritt bekunden; ein weiterer Ausblick wird wenigstens

[1] Später hat der Vers die Fassung:
Er spricht: Herr, es gescheh' dein Will'!

[2] Spätere Fassung (1747):
Gesetzt, ich werde auch malade,
Daß ich ein Patiente bin,
In Schwach- und Krankheit ich gerathe,
So recolligiret sich mein Sinn,
Das letzte scherzliche Adieu
Zu sagen auf dem Kanapee.

versucht, der ironische Humor des vorletzten Verses ist von ganz glücklicher Wirkung, und der Gegensatz zwischen Körper und Geist hat bereits den später so populär gewordenen Ausdruck gefunden.

Durch die in den Liebesrosen zugesetzten Verse (sie haben den ersten Anstoß zu den späteren verfänglichen gegeben):

Wenn ich mich in die Länge strecke,
So setzt mein Schätzgen sich zu mir,
Es hält mir anstatt einer Decke
Ein lilienweißes Küßgen für:
Das kutzelt in der großen Zeh
Auf meinem lieben Kanapee

wird nun unser Lied zu der achtstrophigen Form vervollständigt, in der es uns in den meisten Abschriften und Abdrucken des vorigen und unseres Jahrhunderts begegnet. Unter diesen Niederschriften sind die frühesten in den Liederbüchern des Barons von Crailsheim, um 1755 angelegt, und des Freifräuleins von Grotthus vom Jahre 1764[1]; von Drucken sind vor Allem die Fliegenden Blätter zu erwähnen, die seit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein — das letzte mir vorliegende Fliegende Blatt ist: Wien 1893 datirt — das Lied verbreiten[2]. Für seine Volksthümlichkeit ist es bezeichnend, daß ein Fliegendes Blatt aus Mitteldeutschland, unter dem Titel: 5 Neue Lieder um 1800 publizirt, statt des Druckorts die Notiz trägt: Gedruckt auf dem Kanapee.

Die vielcitirten Verse: »Die Seele schwingt sich in die Höh« u. s. w. haben wahrscheinlich eine Stelle in dem beliebten Husarenliede: Es ist nichts Lust'gers auf der Welt beeinflußt, in der es heißt:

Den Leib vergräbt man in die Gruft,
Der Ruhm bleibt auf der Welt,
Die Seele schwingt sich in die Luft,
Ins schöne Himmelszelt.

Bei der »Fidelitas« unserer Kommerse pflegen die Verse in der den Studenten wohl bekannten Übersetzung gesungen zu werden:

Ἡ ψυχὴ αἴρεται εἰς οὐρανὸν ἰουχεῖ
τὸ δὲ σῶμα κεῖται ἐν κανάπει.

---

[1] Statt:

Der Leib ruht auf dem Kanapee

schreibt das junge Edelfräulein eine *pars pro toto* nieder, deren naturwüchsige Derbheit den vollkommenen Gegensatz zur leichtbeschwingten Psyche bildet.

[2] Ältere Fl. Bl. mit dem Kanapee-Liede u. a. in Meusebach's Sammlung, Berl. Kgl. Bibliothek, Yd 7906, 20, 43, 49, Yd 7909, 26.

Wie nahe berühren sich diese der übermüthigsten Laune entsprungenen Scherzverse mit der ehrwürdigen, fast 23 Jahrhunderte alten Grabschrift aus dem Peloponnesischen Kriege (auf die Todten von Potidaia):

> Αἰθὴρ μὲν ψυχὰς ὑπεδέξατο, σώματα δὲ χθὼν
> τῶνδε, Ποτειδαίας δ' ἀμφὶ πύλας ἐ[δαμεν].[1]

Doch kehren wir zu unserm Liede zurück. Ein gleiches Metrum wie: »Das Kanapee ist mein Vergnügen« weisen eine Reihe von Gedichten aus Sperontes' »Singender Muse an der Pleiße« auf, von denen zunächst eines mit ganz ähnlichem Beginn[2] und ähnlichem Schlußreim angeführt sein möge:

> Mein Dösgen ist mein Hauptvergnügen,
> Mein größter Staat und Zeitvertreib,
> Mein Dösgen muß stets bei mir liegen,
> Mein Dösgen ist vor meinen Leib
> Bei mancherley Verdruß und Weh
> Die allerbeste Panacee.
>
> (Sperontes, 1. Fortsetzung, 1742, Nr. 24.)

dann:

> Die Einsamkeit ist mein Vergnügen,
> Mein Paradies, mein schönstes Gut.
>
> (Ebenda Nr. 19.)
>
> Das Billiard ist mein Vergnügen,
> Mein liebstes Spiel und Zeitvertreib.
>
> (2. Fortsetzung, 1743, Nr. 47.)

ferner mit gleichem Versmaß die Lieder zum Preise des Rappeetabaks (2. Fortsetzung No. 45), des Kartenspiels Passarowitz (ebenda No. 48) u. a.

Auch das bekannte Lied:

> Crambambuli, das ist der Titel,

gedichtet vom Hofrath Wittekind in Danzig, genannt Koromandel, und in Koromandel's »Nebenstündigem Zeitvertreib in Teutschen Gedichten« 1747 abgedruckt, hat dasselbe Metrum. Hoffmann von Fallersleben ist aber im Irrthum, wenn er in seinen »Volksthümlichen Liedern« beim Kanapeeliede vermerkt: »Es wird auf die Melodie des Krambambuliliedes gesungen und ist wohl bald nach diesem entstanden«. Die Sache verhält sich vielmehr gerade umgekehrt, wie uns die beiden Funde in der Roßlaer und Nathusius'schen Sammlung zeigen: Wittekind-Koromandel hat nach dem Vorbilde des

---

[1] Das Original unter den Elgin Marbles im Britischen Museum in London (Kaibel, Epigr. graeca No. 21, S. 8).

[2] Die vielen identischen Anfangsverse, zu denen sich noch: »Zufriedenheit ist mein Vergnügen« u. a. gesellen, haben vermuthlich ihre gemeinsame Quelle in einem geistlichen Liede.

Kanapeeliedes seinen Preisgesang auf den »Danziger« gedichtet. Der Fall liegt klar genug: 1745 erfolgte die erste Veröffentlichung des Krambambuliliedes — es war ein Einzeldruck —, nachdem mehrere Jahre vorher das Lobgedicht auf das Kanapee sich durch ganz Deutschland verbreitet hatte. An eine umgekehrte Einwirkung ist nicht entfernt zu denken. Wenn Wittekind also in dem witzigen »Vorbericht zum Krambambulisten« singt:

> Zur Prob und auch zum Spaß hab ich hier ausgeführet,
> Daß oft der bloße Reim den Denkungsstoff gebieret,

so befolgt er das in dem älteren Liede gegebene Beispiel; wie hier das Reimwort auf Kanapee, so bildet dort das Reimwort auf Krambambuli den Kern einer jeden Strophe. Direkte Nachahmungen von Kanapeeversen sind im »Krambambulisten« Strophe 62:

> Hat in den schwülen Sommertagen (vgl. hier S. 207)

und Strophe 92[1]:

> Und muß ich denn auch endlich sterben (ebenda).

Aber noch ein anderes größeres Lied Wittekind's ist genau nach demselben Vorbilde gedichtet. Es steht ebenfalls in Koromandel's »Nebenstündigem Zeitvertreib«, die Überschrift lautet: Doris und der Endreim jeder Strophe: Dorothee. Aus einer beliebig herausgegriffenen Strophe, wie:

> Wenn mir was widriges begegnet,
> So klag ich's meiner Doris nur,
> Wenns hagelt, stürmet, schneyt und regnet,
> So ist ein Pfeifgen meine Cur,
> Die rauche ich bey dem Caffe,
> Mit meiner lieben Dorothee.

tritt die Abhängigkeit von dem älteren Liede deutlich hervor. Gegen den Schluß faßt der glückliche Dichter das Favoritmeuble und die Herzensgeliebte in einem Reim zusammen:

> Setz' ich mich auf das Canapé
> Mit meiner trauten Dorothee.

Wir wollen von Wittekind nicht Abschied nehmen, ohne einer Anmerkung zu gedenken, die er in der obenerwähnten Sammlung vom Jahre 1747 dem »Krambambulisten« beigefügt hat:

> Dieses Scherzgedichte hat in kurzer Zeit einen so unerwarteten Abgang und Beyfall gefunden, daß es nicht allein in ver-

---

[1] Im Ganzen zählt das (übrigens geistreiche und unterhaltende) Gedicht vom Krambambuli nicht weniger als 102 Strophen zu 6 Versen; dazu kommt noch ein langer gereimter »Vorbericht«.

schiedenen großen Städten und hohen Schulen Deutschlands nachgedruckt, sondern auch in die Musik gesetzt worden. Dies führt uns zur Frage der Melodie des Kanapeeliedes, denn bis in die Mitte unseres Jahrhunderts waren Kanapee- und Krambambuliweise identisch[1].

Leider ist es aber trotz mancher Mühe noch nicht gelungen, aus dem vorigen Jahrhundert irgend eine gedruckte oder geschriebene Aufzeichnung der Komposition eines der beiden Lieder zu finden. Ein einziges Mal ist die Melodie wenigstens erwähnt, nämlich in dem Werke: Geistliche Lieder und Gesänge, aufgesetzt von Franz Siegfried Gottlieb Fischer, pastor junior zu Össelse und Ingelheim. Hildesheim 1757, wo es beim 29. Liede »von Erhaltung der Kirche« heißt:

»Mel.: Das Kanapee ist mein Vergnügen
oder
Wer nur den lieben Gott läßt walten.«[2]

In unserm Jahrhundert findet sich der erste Druck der Kanapee- resp. Krambambuliweise in Albert Methfessel's Allgemeinem Lieder- und Kommersbuch, Rudolstadt 1818. Der erste Theil der Melodie

---

[1] Vgl. u. v. a. folgende Niederschrift aus dem Volksmunde (Erk's handschriftlicher Nachlaß), 1850 in Weißenfels notirt:



Das Ka - na - pee ist mein Vergnügen, am lieb - sten auf dem Ka - na - pee
Da mag ich sitzen o - der lie - gen, thut mir kein Glied am Körper weh,



da bin ich, wo ich geh' und steh',
am liebsten auf dem Ka - na - pee,
am liebsten auf dem Ka - na - pee.

In der 2. Strophe wird bezeichnenderweise nicht mehr der Kaffee, wie im 18. Jahrhundert, sondern das Bier besungen.

[2] Ähnlichen absonderlichen Zusammenstellungen begegnen wir auch sonst in dem Buche. So steht über dem 12. Liede:

Mel.: Was helfen mir tausend Dukaten,
Wenn sie versoffen sind
oder
Befiehl du deine Wege
oder
Von Gott will ich nicht lassen.

(Fischer's Werk ehlt in Goedeke's Grundriß.)

steht hier in der folgenden, mit geringer Veränderung noch jetzt üblichen Form:



Das vallera! ist, wie ich vermuthe, ein Zusatz Methfessel's. Zu der damals im Volke verbreiteten Melodie gehörte es nicht, diese lautete vielmehr wie folgt[1]:



Hier fehlte Methfessel's Gefühle nach ein Takt. In der Melodie ließ er sich leicht hinzufügen, und für den Text bot sich als willkommenes Füllsel das bei Trinkliedern stets passende vallera. — Ganz demselben Zwecke der Ergänzung des achten Taktes dient die Wiederholung des fünften:



wie sie jetzt in Nord- und Mitteldeutschland und am Rhein sehr gebräuchlich ist, oder eine Verlängerung des siebenten Takts:



[1] So in drei handschriftlichen Aufzeichnungen aus dem 2. und 3. Jahrzehnt und in einigen beachtenswerthen Drucken, z. B. Serig's Auswahl deutscher Lieder, 1. bis 4. Auflage. 1825—1836, Franz Pocci's »Alte und neue Studentenlieder«, Landshut (1848) und August Härtel's Liederlexikon, Leipzig 1865.

an die sich allerdings, wie oft man sie auch in den Kommersbüchern vorschreibt, der Studentenchor meistens nicht kehrt. Gerade die ursprünglich siebentaktige Form macht es aber nicht unwahrscheinlich, daß sich in unserer Melodie die alte, von Koromandel im Jahre 1747 erwähnte Weise erhalten hat, denn in jener Zeit waren siebentaktige Perioden bei Liedern durchaus nichts Ungewöhnliches. Als Beispiel kann eines der beliebtesten und weitestverbreiteten volksthümlichen Lieder des vorigen Jahrhunderts angeführt werden: Johann Adolph Scheibe's »Vater Noah«, 1749 gedruckt[1]:



Mit der Krambambuliweise[2] zeigen eine gewisse Ähnlichkeit zwei

[1] Aus: Neue Freymäurer-Lieder, mit bequemen Melodien. Verfertigt und herausgegeben von einem Mitgliede der Loge Zorobabel. Kopenhagen 1749. — Dichtung und Musik sind von Scheibe. Hoffmann's Vermuthung, daß L. F. Lenz der Autor sei, hat sich als unrichtig erwiesen.

[2] Auffallend ist der Gegensatz des schönen, mächtigen Beginns (ich setze die Worte der ersten Strophe des Originalgedichtes unter):



zu der schwächlichen, kleinlichen Fortsetzung:



Durch einen Zufall ist in dieser Melodie der Kontrast zwischen Günther's bedeutender und des Barons Canitz schwächlicher Dichterpersönlichkeit ganz glücklich ausgedrückt.

französische Airs aus dem Nouveau Recueil des Chansons choisies, A la Haye 1723, nämlich:



und

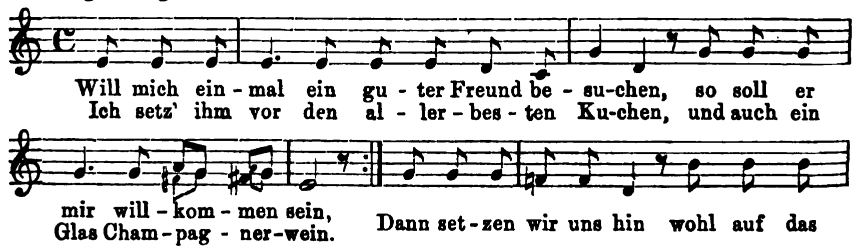


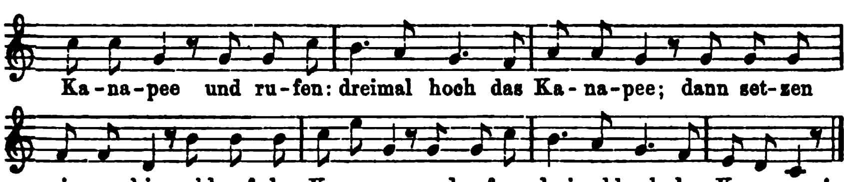
Dass das Krambambulilied seine Melodie wahrscheinlich dem älteren Gedicht vom Kanapee geliehen hat, ist oben bereits erwähnt worden. In Mitteldeutschland wird das Kanapeelied aber auch nach folgender, sehr charakteristischer Weise gesungen:



(1852 aus dem Volkmunde notirt, Manuskript in Erk's handschriftlichem Nachlaß. Man beachte die köstliche None *d* im dritten Takt.)

Neben dieser alten Textform ist seit einigen Jahrzehnten eine neue Lesart des Kanapeeliedes ganz allgemein verbreitet, die ich mit der ihr zugehörigen Melodie nachstehend notire:





Strophe 2:

Und auf dem Kanapee, da will ich sterben,
Da will ich auch begraben sein;
Das Kanapee bekommen meine Erben,
Doch muß ich erst gestorben sein.
Die Seele schwinget sich wohl in die Höh', juchhe!
Der Leib allein bleibt auf dem Kanapee.
(Es folgen noch einige Strophen von gleicher Höhe des Schwungs.)

Über den Ursprung dieser letzten, jetzt außerordentlich verbreiteten Melodie vermag ich nichts zu sagen; sie ist trivial, aber leichtfaßlich und unmittelbar zum Mitsingen einladend, das Refrainwort wird mit einer auf die Dauer unausstehlich wirkenden Deutlichkeit hervorgehoben. Gedruckt finden sich Text und Melodie in den Einzelausgaben der modernen Couplet-Verlagsanstalten, die Melodie überall merkwürdigerweise im $^2/_4$ Takt (unrichtig statt *C*) notirt. — Daß sich schließlich auch die Singspielhallen des unverwüstlich populären Liedes bemächtigt, es in ihrer Weise umgestaltet und auch im Druck veröffentlicht haben, wird nicht Wunder nehmen. Bei diesen letzten Ausläufern aber, deren poetischer und moralischer Werth gleich fragwürdig ist, darf ich es mit der bloßen Erwähnung genügen lassen.

Kritiken und Referate.

Giesmin Balsai. Litauische Kirchengesänge gesammelt durch W. Hoffheinz, Superintendent a. D. in Tilsit. Herausgegeben von der Litauischen litterarischen Gesellschaft. Tilsit 1894. Heidelberg. Carl Winter's Universitäts-Buchhandlung. (In Commission.) Vorwort und 113 Seiten Querquart.

Im Jahrgang 1891 dieser Zeitschrift habe ich die große Dainos-Sammlung von Christian Bartsch eingehender zu würdigen versucht. Die Litthauische litterarische Gesellschaft, die sich um jene Sammlung verdient gemacht hatte, bietet in den »Giesmin Balsai« jetzt zu den »Dainu Balsai« eine willkommene Ergänzung. »Giesmes« sind die geistlichen und Kirchenlieder der Litthauer. Indem diese zu einem großen Theile auf das deutsche evangelische Kirchenlied zurückgehen, kann man sie nicht schlechthin Volkslieder nennen, in jenem eigentlichen Sinne, der für die Dainos gilt. Aber sie sind mit Elementen des litthauischen Volksgesanges reich durchzogen, theilweise sogar ganz in ihn eingeschmolzen, und auch in den Fällen, wo das Urbild klar erkennbar geblieben ist, bieten sie werthvolle Mittel, in den eigenthümlichen Geist der litthauischen Volksmusik tiefer einzudringen.

Überschauen wir die Giesmes, die nicht auf deutsche Originale zurückzuführen sind, so stellt sich leicht heraus, daß die Melodien ihrer weitaus größten Zahl in neuerer Zeit, also etwa im 18. und 19. Jahrhundert, entstanden sein werden. Nur fünf habe ich gefunden, die älter sein müssen; zwei von ihnen sind dorisch (nach mittelalterlicher Terminologie), zwei phrygisch, eins ist mirolydisch-dorisch (Nr. 22, 25; 31, 41; 10). Die zu ihnen gehörigen Gedichte sind theils mittelalterliche lateinische, ins Litthauische übertragene Hymnen (*Ad coenam agni providi* und *Veni sancte Spiritus et emitte caelitus*), theils — soweit ich zu sehen vermag — Originale. Einzig Nr. 25 ist Nachdichtung des Liedes von Philipp Nicolai »So wünsch ich nun eine gute Nacht«, das zuerst 1599 in dessen »Freudenspiegel« ans Licht kam. Bei den Melodien steht die dreifache Annahme frei: sie sind entweder nur zu den Gedichten erfunden, oder aus dem altkirchlichen Choralgesange, oder endlich aus dem vorhandenen Volksliederschatze ihnen angepasst. Es wird schwer sein, in jedem Falle eine der Möglichkeiten als das völlig Sichere zu erweisen, da man erst in unserem Jahrhundert begonnen hat, die Dainos-Melodien zu sammeln und von keiner unter ihnen behauptet werden kann, sie sei vor drei und mehr Jahrhunderten schon in der Gestalt vorhanden gewesen, wie heute. Fest steht, daß mehrere Male die Dainos-Weise stark anklingt. Ich habe seiner Zeit auf eine

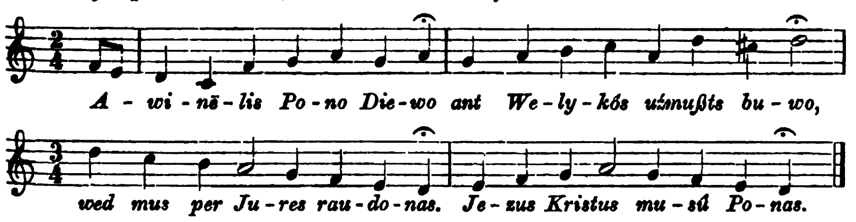
Daina hingewiesen, die mixolydisch beginnt und dorisch ausgeht (a. a. O., S. 675). Ein Seitenstück dazu bietet Nr. 10 der Giesmes:



Auch die Kürze der Melodie ist dainosartig: sie muß zweimal hinter einander gesungen werden, um für die vierzeilige Strophe auszureichen. Gleichen Grund dürften die Wiederholungen in folgender zum Theil ähnlichen Melodie (Nr. 31) haben:

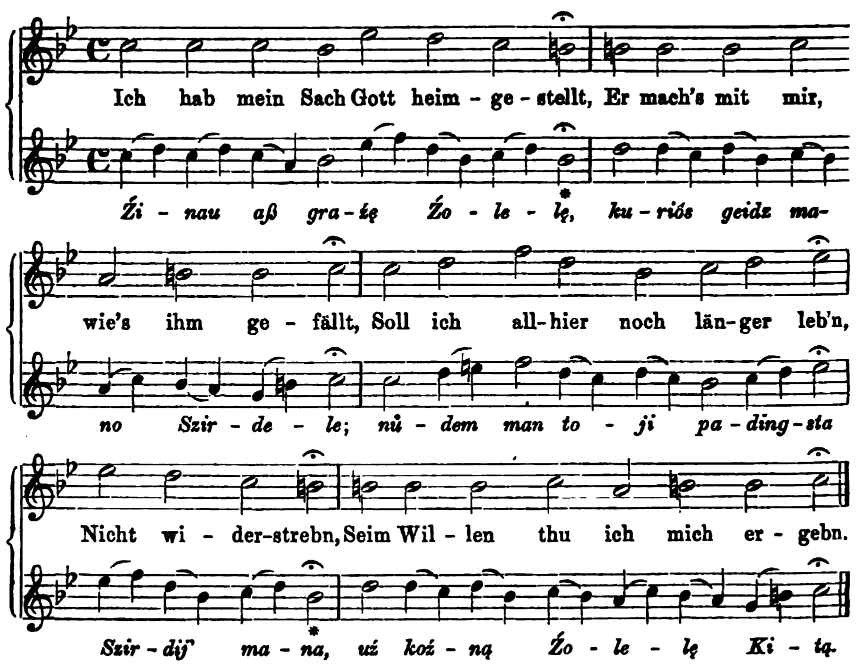


Diese Melodie ist phrygisch-plagalisch, und würde als solche noch abgerundeter hervortreten, wenn der letzte Ton *ē* statt *c̄* lautete, was vielleicht ursprünglich auch der Fall gewesen ist. Dagegen klingt in der dorischen Melodie zu *Ad coenam agni providi* (Nr. 22) der altkirchliche Hymnenton vernehmlich an:



Die starke musikalische Produktivität, die im litthauischen Volke lebt, tritt nun auch in den Umbildungen deutscher Melodien hervor. Hier ist sie gleichsam mit Händen zu greifen, zugleich vergewissert man sich über einige Formgesetze litthauischer Melodik. Deßhalb ist dieser Theil der Giesmes für die Musikwissenschaft besonders merkwürdig. Manche Melodien stimmen ziemlich genau überein: »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« (Nr. 56), »Ein Kind geborn zu Bethlehem« (Nr. 24) wird ein jeder ohne weiteres wiedererkennen. Der Hymnus *Veni redemptor gentium* (»Nun komm der Heiden Heiland«) weicht nur in wenigen Noten ab; es ist mir aufgefallen, daß die Herausgeber bei der betreffenden Nr. 30 das Urbild nicht angeben, sondern auf Joachim Neander's Himmel, Erde, Luft und

Meer« verweisen, dessen Melodie eine ganz verschiedene ist. Andere Melodien zeigen die Grundform in lebendiger Umspielung, durchaus oder theilweise, erscheinen dabei auch wohl, wie Nr. 33, in abweichender Taktart. Am meisten durchgeführt findet man dies Verfahren bei der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Melodie »Ich hab mein Sach Gott heimgestellt« (Nr. 114, eigentlich »Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein«). Ich theile hier die Melodie mit und unter ihr die Umspielung.



Die Grundlinien der Melodie sind fast durchaus beibehalten; nur eine wesentliche Änderung liegt vor: das *b* statt des *h* am Schluss der ersten und vierten Zeile, diese ist freilich bezeichnend genug. Stellt man sich vor, daß der Litthauer seine Choräle in sehr lebhaftem Tempo zu singen liebt, so gewinnt man ein Bild großer innerer Sangesfreudigkeit, und unsere Vortragsart erscheint träg und schläfrig dagegen. Bei anderen Melodien aber ändert er auch die Grundlinien, schwingt sich auf, wo das Original abwärts geht, ersetzt stufenweise Schreitungen durch sprunghafte, macht andere Kadenzen. Nr. 28 »Der lieben Sonnen Licht und Pracht« bietet hierfür gute Beispiele. Es kommt auch vor, daß er die Tonart ändert: Joachim von Burck's Melodie zu Helmbold's »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« ist phrygisch, das litthauische Volk hat sie zu einer dorischen umgewandelt (Nr. 115).

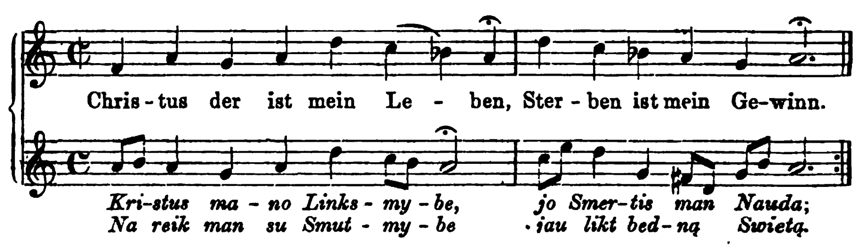
Aus den vierhundert Dainos-Melodien, die Christian Bartsch zusammengebracht hat, geht mit Sicherheit hervor, daß der Litthauer lange Melodien nicht liebt. Seine Strophen bestehen meist aus vier kurzen Zeilen, auch drei- und zweizeilige kommen häufig vor. Aber mit seiner Musik füllt er selbst diese kleinen Formen nicht immer völlig aus, sondern hilft sich durch Wiederholungen. Daß die Tonreihe der ersten Zeile zur dritten wiederkehrt, die der dritten zur vierten,

der ersten und zweiten zur dritten und vierten, oder der ersten und dritten zur zweiten und vierten, ja sogar der ersten zur zweiten und vierten — das sind in den Dainos gar keine seltenen Erscheinungen. Bei dieser Eigenart mußten dem Litthauer die langen Gesätze des deutschen Kirchenlieds stark gegen die ursprüngliche Natur gehen. Ein Bestreben, Melodienperioden des Originals auszustoßen, und durch Wiederholung der zu andern Zeilen gehörigen Tonreihen zu ersetzen, tritt hervor. Von dem Choral »Ach wir armen Sünder« singt der Litthauer die drei ersten Zeilen zwar nicht mit dem Original übereinstimmend, aber doch in wiedererkennbarer Form. Damit ist sein melodisches Bedürfniß gestillt: die vierte Zeile singt er nach der Reihe der zweiten, und zur fünften bis achten wiederholt er einfach die Melodie der ersten bis vierten; auf diese Art bekommt man die Musik der zweiten Zeile in jeder Strophe viermal zu hören. Das Lied »Jesu, meines Herzens Freud« (nicht »Freund«, wie unter Nr. 58 der Giesmes gedruckt steht) hat siebenzeilige Strophen; die Originalmelodie stattet von den sieben Zeilen sechs mit eigener Musik aus, nur die viersilbige sechste hat die Musik der zweiten. Die litthauische Umformung begnügt sich mit Musik zu nur drei Zeilen: die dritte, fünfte und — bis auf die Kadenz — auch die siebente sind Wiederholungen der ersten, die sechste ist, wie im Original, Wiederholung der zweiten. Dabei ist aber durch melodische Änderungen so viel mehr Bewegung, Charakter und Ausdruck hineingebracht, daß dennoch jede Monotonie fernbleibt. Ein natürlicher Sinn für Anmuth und Leichtigkeit der musikalischen Bewegung wohnt diesem Volke inne; alles Steife ist ihm zuwider, und ich möchte glauben, daß der Choral »Nun lob mein Seel den Herren« (Nr. 80) nicht gerade zu seinen Lieblingen gehört. Mit dieser Melodie, die auch für unser Empfinden zu lang ist, hat der litthauische Volksgenius nichts anzufangen gewußt; einzelne Vereinfachungen sind versucht, aber das Ganze hat doch keine Art gewonnen. Dagegen ist es ihm gelungen, eine andere Melodie ganz in seine Eigenart aufzulösen, deren ursprüngliches Wesen wegen der vielen Tonwiederholungen und der matten auf und nieder schleichenden Bewegungen ihn gleichfalls fremdartig anmuthen musste. Es ist die Melodie des Michael Frankschen Liedes »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, Ist der Menschen Leben« (Nr. 64). Man wird mit Interesse wahrnehmen, wie das Fremdartige theils durch Ausstoßung einer Zeile, theils durch Flüssigmachen der stockenden Tongänge beseitigt worden ist:





Weiter kommt es nun auch vor, daß von einer Melodie nicht mehr als im Ganzen zwei Zeilen beibehalten werden, »Christ unser Herr zum Jordan kam« (Nr. 73) ist neunzeilig. Das litthauische Volk bestreitet den ganzen Aufwand mit den ersten beiden Zeilen dergestalt, daß es der ersten einen doppelten Anfang giebt, und die beiden so gewonnenen Formen abwechselnd einführt. Aber selbst da, wo die Strophe nur vier Zeilen zählt, wo also den dainosgewohnten Sängern die Einprägung des Ganzen nicht schwer fallen konnte, ist Verkürzung auf zwei Zeilen eingetreten. Von dem Ostergesang »Erstanden ist der heilig Christ« (Nr. 68) hat außerdem die erste Zeile eine so starke Umbildung erfahren, daß sich eigentlich nur an der zweiten erkennen läßt, welches Vorbild überhaupt vorschwebte. Deutlicher erkennbar ist die Urgestalt von »Christus der ist mein Leben« geblieben (Nr. 72), hier aber ist die Tonalität in merkwürdigster Weise verändert:



Diese außerordentliche Sparsamkeit in der Verwendung der musikalischen Mittel erinnert an das Verfahren der italienischen Frottolisten; auch sie reichen oft für lange Strophen mit einer ganz kleinen Zahl von Melodiezeilen aus, die sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit wiederholen. Weitere Folgerungen will ich aber an diese Übereinstimmung nicht knüpfen. Die Eigenart der Erscheinung, die hier entgegentritt, ist schon an sich interessant genug. Man sieht, welche Schicksale Melodiegestalten erfahren können, wenn sie bei ihren Wanderungen durch die Welt auf ein Volk mit selbständiger alter Musikübung stoßen, und dieses durch irgendwelche Umstände genöthigt ist, sich mit ihnen abzufinden. Ob nicht den römischen Kirchengesängen im Mittelalter Ähnliches begegnet sein mag, wenn sie etwa zu keltischen Völkerschaften gelangten? Und wo bliebe da die Kontinuität der Überlieferung? Aus gewissen Giesmes würde doch der findigste Forscher und das geübteste Ohr die Originalgestalt der Melodie nicht wiederherstellen können. Am wenigsten da, wo von ihr nur noch Anklänge vorhanden sind. In der That giebt es unter den Giesmes solche. »Ach Gott, thu dich erbarmen« (Nr. 1) stimmt in der ersten Zeile mit unserm »Es ist das Heil uns kommen her« überein, im Folgenden findet sich von dieser Melodie keine Spur mehr. Unzweifelhaft ist die Melodie des Lieds »Ich glaub an Gott, der geschaffen hat« (Nr. 19) aus der Melodie »Wir glauben all an einen Gott« entstanden. Aber nur in der zweiten Zeile erkennt man noch die Züge des Urbilds, durch die übrigen

huschen schattenhafte, ungreifbare Anklänge. Dabei habe ich die rhythmischen Veränderungen noch ganz aus dem Spiele gelassen. Der litthauischen Sprache unkundig, kann ich über sie nicht urtheilen. Daß aber ihre Betonungsgesetze zu manchen Abwandlungen der Grund waren, glaube ich wohl annehmen zu dürfen.

Die »Giesmin Balsai« sind — das wird aus dem Gesagten hervorgehen — für die Musikwissenschaft eine werthvolle Gabe, und mit Vergnügen erfährt man aus dem Vorwort, daß auch von anderen Seiten daran gearbeitet wird, Giesmes zu sammeln und durch Herausgabe der Nachwelt zu erhalten. Mit Hinblick darauf darf ich hier wohl einige Wünsche äußern, obgleich sie zum Theil nur Wiederholungen sind dessen, was ich vor drei Jahren bei Besprechung der Dainos-Sammlung von Bartsch gesagt habe. Zuvörderst wäre wichtig, den Bestand von älteren Melodien auszusondern und diese durch das ganze litthauische Gebiet mit Rücksicht auf ihre Varianten zu verfolgen. Worin der Nutzen dieser Arbeit bestehen würde, will ich hier nicht nochmals auseinandersetzen. Alsdann aber gebe man die Melodien einstimmig und nicht, wie in vorliegender Sammlung, vierstimmig harmonisirt. Ich habe aus dem Vorwort nicht ersehen können, ob in den litthauischen Kirchen heutzutage in der Regel mit Orgelbegleitung gesungen wird, oder nicht. Wo es geschieht und die Gemeinde sich daran gewöhnt hat, wird wohl nichts mehr zu ändern sein. Wo es aber nicht geschieht, lasse man es doch um Gotteswillen dabei. Grade das macht den größten Werth des litthauischen Volksgesanges aus, daß er rein melodisch gedacht ist. Gilt dies in vorzüglichster Weise auch nur von den Dainos, so dringt die melodische Vorstellung doch auch in die Giesmes ein, und was sie hier zu Stande bringt, ist eben des Volkes eigenstes Gut, das man ihnen durch Zurückführung der Melodie auf Harmonienfolgen verkümmert oder zerstört. Jenes $\bar{b}$, das in der Melodie »Ich hab mein Sach Gott heimgestellt« zweimal so energisch das überlieferte $\bar{h}$ von seinem Platze verdrängt, wäre den Sängern nie gekommen, hätten sie sich an den Gang der Harmonien gehalten. Ein Tongebild, wie das litthauische »Christus der ist mein Leben«, kann überhaupt nicht harmonisirt werden, vorausgesetzt daß man darunter etwas anderes versteht, als eine äußerliche Zusammenreihung beliebiger Akkorde. Bei vielen andern Melodien, namentlich den neueren, ist freilich Harmonisirung möglich. Jedenfalls — sollte es einmal geschehen, so mußte es besser gemacht werden, als man es in dieser Sammlung findet. Es thut mir leid, sagen zu müssen, daß der vierstimmige Satz in sehr vielen Fällen weit unter der Gradhöhe auch der bescheidensten Erwartungen steht. Nicht nur, daß man eine sangbare, diatonisch gesunde Stimmenführung vermißt; auch die gröbsten Verstöße gegen die Elementarregeln der Tonsetzkunst treten in unliebsamer Häufigkeit entgegen. Mit dieser Aufgabe hätten Meister betraut werden müssen, die im Choralsatz, namentlich auch in der Behandlung älterer Melodien geschult waren. Ich könnte nur dringend rathen, sich in künftigen Fällen an solche zu wenden, lebte ich nicht der Überzeugung, daß in diesem Falle auch die beste Harmonisirung immer noch viel schlechter wäre, als gar keine.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Emil Bohn. Fünfzig historische Konzerte in Breslau, 1881—1892. Nebst einer bibliographischen Beigabe: Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis ca. 1640. Breslau, Commissionsverlag von Julius Hainauer. 1893. 188 S.

Das Buch zerfällt in zwei von einander durchaus unabhängige Theile. Im ersten giebt der Verfasser eine Geschichte des Bohn'schen Gesangvereins und druckt die Programme der fünfzig von ihm veranstalteten historischen Konzerte ab. Man mag derlei Veranstaltungen geneigt sein oder nicht, das wird Jeder zugeben müssen, daß die Vorführung älterer Musikwerke einmal eine erfreuliche Abwechselung in unser nur zu sehr schematisirtes Konzertleben bringt, und daß ferner der künstlerische Horizont der jetzigen Musikergeneration durch das Bekanntwerden mit den Ausdrucksmitteln früherer Epochen sich erweitern muß. Fällt von den ausgestreuten Samenkörnern gerade eins auf gutes Land, so geht es wohl auf und trägt künftig Frucht: daß aus dem alten Stamm der cinquecentistischen Kunst noch frisches Grün schlagen kann, sehen wir ja öfter bei Brahms.

Bohn hat nun die Programme zu seinen Konzerten sehr geschickt zusammengestellt. Er führt entweder die Entwickelung einer einzelnen Formgattung vor, oder beleuchtet das Musiktreiben eines bestimmten Zeitabschnitts, oder läßt einen Komponisten zu längerer Aussprache kommen. Die gruppenweise Anordnung des Musikstoffs bringt für den Hörer die Konzentrirung der Aufmerksamkeit auf ein geschlossenes Gebiet und dadurch die leichtere Möglichkeit des Überschauens mit sich. So behandeln sechs auf einander folgende Konzerte die Hausmusik in Deutschland vom 15. Jahrhundert bis zu Beethoven und Mendelssohn. Dann: »Deutsche Liebeslieder von den letzten Zeiten der Minnesänger bis zur Gegenwart«; »Deutsche Trinklieder aus vier Jahrhunderten«; »Musik in England im Zeitalter der Königin Elisabeth«; »Musik am Hofe Friedrichs des Großen« und so fort. Von älteren Komponisten sind mit je einem Abend vertreten Hans Leo Hasler, Henry Purcell, sowie Bach und Händel (weltliche Kompositionen), ferner Gluck, Gluck und Piccini gegenübergestellt, Mozart, Beethoven — mit ihm geht's in das neunzehnte Jahrhundert hinein — Weber, N. W. Gade und Jensen. Zwei der letzten Konzerte gehören »Göthe's Faust in der Musik.« Hier vermisse ich mit Bedauern unter allerlei Göttern geringerer Völker den Namen Beethoven: seine köstliche Humoreske »Es war einmal ein König« hätte wohl nicht fehlen dürfen, wo A. Radziwill und Ignaz Walter mit der Komposition desselben Textes vertreten sind. Die Gesammtzahl der in den 50 Konzerten aufgeführten Tonsätze beträgt 775. Davon kommen auf den a-capella-Gesang für 2 bis 19 Stimmen 256, auf die begleitete Vokalmusik 346, auf die Instrumentalmusik 173.

Der zweite Theil besteht aus der im Titel angegebenen Bibliographie des weltlichen deutschen Liedes. Die Arbeit ist mit der Sorgfalt durchgeführt, die sämmtliche bibliographische Veröffentlichungen Bohn's auszeichnet. Es bildet dieser Abschnitt ein kleineres Seitenstück zu Emil Vogel's »Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens«. Ausser original-deutschen Schöpfungen sind auch deutsche Bearbeitungen fremdländischer Vokalwerke in die Sammlung aufgenommen, ebenso die geistlichen Umdichtungen weltlicher Liedersammlungen, »die als ein untrügliches Zeugniß für die Werthschätzung gelten können, welcher sich die Kompositionen einst erfreuten«, so daß eine annähernd vollständige Übersicht alles Dessen erzielt wird, was an weltlichen Liedern von 1500 bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts gesungen wurde. Die Fundorte der einzelnen Stimmbücher werden

nicht angegeben, und zwar aus dem Grund, weil alle aufgeführten Werke in Partitur vorliegen, von Bohn selbst in zwölfjähriger Arbeit spartirt: 16000 Notenseiten zu je 12 bis 16 Zeilen, dazu die vollständigen Titel, Dedikationen, Vorreden und ähnliche Beigaben. Dem Wunsch des für die Musikwissenschaft so selbstlos thätigen Verfassers, diese in ihrer Art einzige Sammlung möge »dereinst in einer deutschen Bibliothek ein sicheres Heim finden«, wird sich jeder deutsche Musikforscher von Herzen anschließen, wir Berliner mit der stillen, wenn auch schwachen Hoffnung, daß sich die hiesige königliche Bibliothek den Schatz nicht werde entgehen lassen.

Berlin. **Carl Krebs.**

L. A. Zellner, Vorträge über Orgelbau, gehalten am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Mit 65 Abbildungen im Texte, 2 Notenbeispielen und 3 Beilagen. 148 Seiten. Wien, Pest, Leipzig. A. Hartleben.

Der Verfasser hat dieses Buch hauptsächlich zum Gebrauche für den Organisten bestimmt, welcher, nachdem er sich aus demselben mit der Konstruktion sowohl älterer als auch neuerer und neuester Orgelbausysteme vertraut gemacht hat, dadurch befähigt werden soll, nach Aneignung einiger manueller Fertigkeiten kleinere Fehler des ihm anvertrauten Instrumentes selbst beheben zu können.

Aber auch weiteren Kreisen, allen denen, welche sich für Orgelspiel und Orgelbau interessiren, wird in diesem Buche viel des Wissenswerthen und Anregenden geboten. An Büchern gleichen Inhaltes herrscht nun zwar durchaus kein Mangel, die meisten sind aber — abgesehen von dem, auch vom Verfasser erwähnten großen Werke Töpfer's — wenig anschaulich und berücksichtigen die meisten Errungenschaften der Orgelbaukunst nur unvollkommen.

Ohne mit der Geschichte der Orgelbaukunst sich lange aufzuhalten, giebt der Verfasser in zehn Vorträgen eine durch Abbildungen anschaulich gemachte Beschreibung der zur Zeit gebräuchlichen Bausysteme. In der Einleitung zum ersten Vortrage wird der Charakter des Orgeltones im Allgemeinen besprochen. Hier ist dem Verfasser beizustimmen, wenn er die in neuerer Zeit hervortretenden Bestrebungen, dem einzelnen Tone dynamische Ausdrucksfähigkeit zu verleihen, etwa wie es der Klavierspieler durch den Anschlag vermag, als mit dem ästhetischen Charakter des Instrumentes nicht vereinbar, verwirft.

Die nächstfolgenden Vorträge behandeln die Gattungen der Bälge, das Ingangsetzen derselben und die Kanäle. Bei Besprechung der verschiedenen Windladensysteme wird dem rühmlichst bekannten Orgelbauer Walcker in Ludwigsburg die Erfinduug der Kegellade zugeschrieben. Es waren aber schon vor Walcker Orgeln mit Kegelladen, allerdings in weniger vollkommener Weise erbaut worden. Walcker gebührt die Priorität in der Vervollkommnung und Neueinführung dieses Systems.

Die elektro-pneumatische Traktur wird im siebenten Vortrage ausführlich besprochen und scheint der Verfasser derselben besonders sympathisch gegenüberzustehen. Allerdings, ein nicht zu unterschätzender Vorzug dieser Traktur ist die Möglichkeit, den Spieler mit seinem Spieltische in eine ganz beliebige Entfernung von dem Instrumente zu bringen; auch sind bei dieser Traktur alle denkbaren Kombinationen mit Leichtigkeit herzustellen. Es müssen aber auch die Mängel

dieser Traktur Erwähnung finden. Die Orgel — wie der Verfasser meint — jetzt von diesem, hierauf wieder von einem anderen gewünschten Platze aus spielbar machen zu können, ist zwar möglich, bei oftmaligem Wechseln des Platzes aber gefährlich, weil das Kabel leicht darunter leiden würde. Zudem verlangt eine solche Traktur die beständige Überwachung durch den Orgelbauer, auch wohl durch einen Elektrotechniker. Da bisher der elektrische Strom noch nicht direkt auf das Ventil der Pfeife einwirken konnte, ist die Ansprache nicht immer eine präcise; doch ist nicht daran zu zweifeln, daß die Zukunft hierin Abhülfe schaffen wird. In Bezug auf die Spielart ist noch zu bemerken, daß der Ton bei elektrischen Orgeln sich der Einwirkung des Anschlages gänzlich entzieht. Die alten Schleifladen übertreffen in Hinsicht auf die Schmiegsamkeit des Tones, auf eine Art Farbengebung durch schnelleres oder langsameres Niederdrücken der Taste alle anderen Systeme. Übrigens werden jetzt die Lalande-Elemente denen von Leclanché vorgezogen, weil erstere bei mäßiger Kraft überaus konstant sind.

Die weiteren Vorträge haben zum Inhalt: das Pfeifenwerk, die Erhaltung, Stimmung und Anlage der Orgel, sowie die Hauptregeln für eine zweckentsprechende Disposition derselben.

Zum Schlusse folgt ein, wenn auch nicht vollständiges Verzeichniß von Orgeln, deren Gebläse durch Motoren betrieben wird. Hier sind überwiegend amerikanische und englische Orgeln berücksichtigt; es wird dabei der Wunsch ausgesprochen, daß diese Übersicht den heimischen Orgelbau zu baldigem Gleichschritt aneifern möge. Der Verfasser ist offenbar wenig unterrichtet von den achtungswerthen Erfolgen ganz besonders der norddeutschen Orgelbaukunst, deren Vertreter in den Vorträgen gar nicht genannt werden.

Ein ausführliches Namen- und Sachregister ist dem Buche beigegeben.

Berlin. **Franz Schulz.**

Nos Périodiques musicaux. Par *Edmond Vander Straeten.* **Gand,** Librairie de S. Vuylsteke. 1893. 84 S.

Mit gutem Grund hat Vander Straeten seinem Buch das Motto »Colligite« vorgesetzt. Alles, was vorläufig in der Musikwissenschaft gethan werden kann, ist ja weiter nichts, als ein Sammeln von Steinen für einen zukünftigen Gesammtbau. Nur ist es, namentlich in Deutschland, zur bösen Sitte geworden, zwar viel zusammenzutragen, aber wenig zu veröffentlichen, deßhalb möchte man Vander Straeten's »Sammelt« die Mahnung hinzufügen: »Und laßt auch Andere Theil haben, an den Resultaten Eurer Arbeit.« Wer immer warten will, bis er über ein absolut lückenloses Material verfügt, der kommt leicht zu gar keinem Ende.

Vander Straeten gehört nun unter die fleißigsten und gewissenhaftesten Sammler, und zugleich ist er einer von denen, die ohne Zögern die Früchte ihrer Arbeit der Mitwelt zugänglich machen. Große und bedeutsame Veröffentlichungen wollen Zeit haben und pflegen alle Arbeitskraft ihres Autors aufzusaugen. Göthe warnt einmal Eckermann vor langdauernden Arbeiten: »Hat man ein größeres Werk im Kopf, so kann nichts daneben aufkommen.« Vander Straeten beweist das Gegentheil. Zwischen die einzelnen Bände seiner monumentalen »Musique aux Pays-Bas«, die nur in längeren Zwischenräumen erscheinen können, schiebt er, wie zum Ausruhen, mancherlei Opuscula ein, die alle ihren besonderen Werth haben und zur Erhellung irgend eines Gebiets der Musikgeschichte mehr oder weniger beitragen. Auch das vorliegende Heft ist wohl eine Arbeit der Mußestunden. Es werden

darin alle bis jetzt erschienenen oder noch erscheinenden belgischen Musikzeitschriften und periodisch veröffentlichten Sammlungen praktischer Musik, sowie Almanache und Jahrbücher — insgesammt 120 an der Zahl — alphabetisch zusammengestellt und ihrem Charakter nach beschrieben. Ausserdem hat der Verfasser, wo es ihm wichtig schien, Auszüge aus den Vorreden und Abonnementseinladungen beigefügt. So bildet diese Liste einen interessanten Beitrag für ein Spezialfach der Musikgeschichte. Aber Vander Straeten giebt noch mehr. In einer allgemeinen Überschau raisonnirt er nach seiner eleganten Art über die Ziele der verschiedenen aufgeführten Zeitschriften, und knüpft daran Wünsche für die Zukunft der Musikkritik. Da die Musik doch eine Sprache für sich und dem Wortausdruck unzugänglich ist, so solle bei der Besprechung musikalischer Kunstwerke auch die Wortphrase aufhören: keine Epitheta und keine poetischen Umschreibungen, sondern Anführung der erwähnten Motive und Melodien in Noten. In Musikzeitungen geschieht das bei Besprechung bedeutender Erscheinungen schon längst; für die Tagespresse ist es, ganz abgesehen von der technischen Unmöglichkeit, schon aus dem Grunde unzulässig, weil von allen Lesern, die aus Musikberichten Erbauung oder Ärger schöpfen, kaum die Hälfte wird Notenbeispiele am Klavier nachspielen und kaum ein Hundertstel sie wird lesen können. So muß es denn wohl vorläufig bei dem bestehenden Verfahren sein Bewenden haben.

Selbstverständlich behandelt Vander Straeten's Publikation das Sondergebiet der belgischen Musikzeitschriften erschöpfernder als Freystätter in seinem nützlichen Büchlein »Die Musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart«, wo der Versuch gemacht wird, alles zusammenzufassen, was überhaupt bisher an periodischen Zeitschriften über Musik erschienen ist. Manche Angaben Freystätter's erfahren eine Ergänzung oder Verbesserung. So erschien z. B. das »Echo de musique française, italienne etc.« bereits 1758, nicht erst 1759. Die Entstehung der Zeitschrift »La Belgique musicale« nimmt sich bei Vander Straeten etwas anders aus als bei Freystätter. Es scheint, daß dies Blatt den Titel »La Revue musicale Belge« nie geführt hat, sondern gleich 1839 (nicht 1840) als »La Belgique musicale« erschien. Auf der anderen Seite ist wieder Vander Straeten Einzelnes entgangen, was sich bei Freystätter findet. Dahin gehört: »Le Depositaire« (1789), »La nouvelle Plume«, »Journal de Musique française et italienne« (um 1756). Oder liegt hier eine Verwechslung mit dem oben erwähnten »Echo de Musique etc.« vor? Über die »Phalange artistique« (1841) ist bei Freystätter Ausführlicheres gesagt, als in den »Périodiques«, und die Devise der »Revue musicale de Bruxelles« (1854) — im alphabetischen Verzeichniß der »Périodiques« nicht aufgeführt, ebenso wie »Le Novateur«, »Le Philotechnique«, »Le Clairon« — giebt er gleichfalls vollständiger, als Vander Straeten: »Impartialité, vérité et justice. Encouragement et publicité aux efforts artistiques«. So ergänzen sich beide Werke auf's beste.

Berlin. **Carl Krebs.**

Dr. Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. In drei Büchern. Erstes Buch, mit vier Abbildungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1894. XIV u. 119 S.

Da das Werk auf 3 Bücher berechnet ist, so dürfte eine Besprechung verspart bleiben, bis es vollständig vorliegt. Doch giebt dieser erste Theil Anlaß

zu einigen Bemerkungen, die immerhin ausgesprochen werden können, ohne Beeinträchtigung eines späteren Urtheils über das Ganze.

Sandberger hat sein Material mit großer Umsicht zusammengetragen und scharfsinnig verwerthet. Außer den allgemein zugänglichen Druckschriften zur Geschichte der Musik in Bayern standen ihm noch eine Reihe bisher unbenutzter Dokumente aus den Münchener Archiven zur Verfügung. Durch diese Schriftstücke fällt etwas Licht auf manche bisher dunkle Episode oder Persönlichkeit. In die Liste der Lassuslitteratur konnten vielleicht noch aufgenommen werden die Artikel Vander Straeten's (ein Name übrigens, der in Sandberger's Buch konsequent falsch geschrieben wird) über Lassusbriefe in der Fédération artistique 1884, also vier Jahre bevor Trautmann dieselben Briefe veröffentlichte, und »Cinq lettres intimes de Roland de Lassus, 1891«, ebenfalls von Vander Straeten.

Im 15. Jahrhundert fließen die Quellen über das Musiktreiben des Münchener Hofes ungemein spärlich. Der einzige Künstler, über den annähernd Ausführliches zu ermitteln war, ist Konrad Paumann. Die Veröffentlichungen von Lochner und einige Stellen aus Virdung und Agricola hatte bereits Arnold ausgebeutet; Sandberger benutzt dazu noch Mittheilungen Mettenleiter's über Paumann's Spiel in Regensburg und solche von Canal und Bertolotti über des Künstlers Schicksale in Italien, und kann so ein ziemlich lebensvolles Bild des alten Orgelmeisters zeichnen. Im 16. Jahrhundert liefern die Archive reichere Ausbeute. Aus einer langen Reihe von Namen und schattenhaften Gestalten lösen sich einige Musiker fester ab: Georg Kraft, Ludwig Senfl — bei seiner Erwähnung bringt Sandberger auch Randnoten zum Innsbrucker Musikleben, darunter Notizen über Heinrich Isaac — Johann Schechinger, der lockere Pfeifer Liendl, der Altist Wagenrieder, endlich Ludwig Daser. Daser hat die Musikhistoriker mehrfach aufgeregt, insbesondere konnte man nicht ins Klare darüber kommen, ob der bayerische und der württembergische Kapellmeister gleichen Namens zwei verschiedene Leute waren. Hier wird nun naehgewiesen, daß Daser von Jugend auf in der Münchener Kantorei war, 1552 Kapellmeister wurde, aber schon 1563 Pension bezog, dann noch über zehn Jahre in München lebte und 1575 einem Ruf als Kapellmeister nach Stuttgart folgte. Damit sind wenigstens die beiden Daser aus der Welt geschafft.

1556 (nicht 1557, wie bisher immer angenommen) kommt Lassus nach München. Der Darstellung seines Lebens bis zu diesem Jahre ist die zweite, größere Hälfte des Buchs gewidmet. Als Geburtsjahr des Künstlers stellt Sandberger 1530 fest. Die Untersuchungen über diesen Punkt füllen volle 14 Seiten. Vielleicht hätte sich hier und an anderen Stellen bei derselben Gründlichkeit eine größere Gedrängtheit des Vortrags erzielen lassen. Gewiß ist es für den Schriftsteller sehr verführerisch, den Leser durch alle Windungen der Gedankengänge zu leiten, die er selbst durchlaufen hat, aber je mehr er der Versuchung widersteht, hier allzusehr ins Einzelne zu gehen, desto übersichtlicher und lesbarer wird sein Buch werden. Übrigens gebe ich gern zu, daß das eine rein persönliche Meinung ist, über die sich wird streiten lassen.

Von Orlando's erster Lebenszeit ist soviel wie nichts bekannt. Aus Sandberger's Ermittelungen geht soviel hervor, daß Vinchant's bekannte Erzählung von Lassus' verbrecherischem Vater nicht den Thatsachen entspricht. Es wurde zwar ein Jehan de Lassus als Falschmünzer in Mons verurtheilt, aber es gab damals viele Personen dieses Namens dort, und es ist nur eine unbewiesene Annahme, daß der Verurtheilte Orlando's Vater war. Auch fällt der Proceß nicht in Lassus' früheste Jugend, sondern in das Jahr 1550, als der Knabe schon längst Mons verlassen hatte. Mit Ferdinand Gonzaga zog er über Frankreich nach Italien,

erst nach Palermo, dann wieder aufwärts nach Mailand, wo er bis 1548 oder 1550 blieb. Um diese Zeit ging er unter Constantin Castrioto abermals nach dem Süden, nach Neapel. Sandberger bemüht sich mit Erfolg, einen Einblick in das Musikleben der genannten Städte zu geben, und die Tonkünstler nachzuweisen, die auf Lassus' musikalische Ausbildung etwa von Einfluß gewesen sind. In Neapel hätte wohl noch Francisco Salinas genannt werden müssen. 1558 war er jedenfalls Organist der vicekoniglichen Kapelle, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er sich schon früher dort aufgehalten hat. Ist Lassus mit diesem gelehrten und vielseitig gebildeten Mann in Berührung gekommen, so dürfen wir annehmen, daß er ihm manche Anregung verdankt.

Nach dreijährigem Verweilen in Neapel wandte sich Lassus nach Rom. Ob er hier Kapellmeister am Lateran gewesen ist, wie Quickelberg behauptet, vermag Sandberger auch nicht zu entscheiden; er läßt die Frage *in suspenso*. Von Rom soll Lassus nach der Heimath zurückgekehrt sein, mit Cesare Brancaccio Reisen nach England und Frankreich gemacht und sich dann in Antwerpen niedergelassen haben. Was es mit diesen Reisen für eine Bewandniß hat, konnte nicht festgestellt werden. Sicher ist nur, daß sich Lassus im Mai 1555 schon einige Zeit in Antwerpen befand und eines guten Rufes als Komponist genoß, denn er veröffentlichte gleichzeitig bei zwei Verlegern (Susato und Latio, d. h. Waelrant und Laet) eine Sammlung von Villanellen, Chansons und Motetten. Bei dieser Gelegenheit geht Sandberger näher auf das Wesen der Villanelle ein, und citirt zur Charakterisirung dieser Kunstgattung einen Ausspruch des Praetorius, der die Sache nicht völlig erschöpft. Die Stelle aus dem Syntagma ist aber auch nicht der *locus classicus* für die Definition der Villanelle, man muß dafür schon auf italienische Schriftsteller zurückgehen, namentlich auf Zacconi und Cerone. Bei ihnen findet sich deutlich ausgesprochen, was Sandberger ganz richtig aus der Praxis ableitet, z. B. hebt Zacconi (Prattica di Musica I, 80b), den Praetorius benutzt zu haben scheint, ausdrücklich als bezeichnend für die Villanelle die Wiederholungen hervor: das Stück würde entweder ganz repetirt, oder stückweise, je nachdem die Zeichen :||: ständen. Auch die Beobachtung Sandberger's, daß Quintenfolgen nur in dreistimmigen Villanellen vorkommen, wird von Zacconi bestätigt (a. a. O. 81b). Er giebt für diese Erscheinung einen Grund an, der mir nicht recht einleuchten will: »Et non l'usano (le quinte) nelle Villanelle a dua, et a quattro; perche in quelle a quattro, bisogna fuggir l'ottaue che sono consonanze troppo scoperte, et nelle a dua perche ci è la terza«. Cerone (El Melopeo, S. 693) bringt noch folgende Regeln bei, die für die Komposition der Villanellen und Frottolen zu berücksichtigen wären: die Stimmen sollen meist stufenweise fortschreiten; Sprünge sind nur aus Bequemlichkeit für die Stimmen einzufügen, nicht zum Schmuck für die Komposition. Dissonanzen sind zu vermeiden, denn es wird Note gegen Note gesetzt. Keine Kadenzen mit Bindungen, auch kein künstlicher Kontrapunkt, nur die höchste Einfachheit wird gefordert. Daß diese Regeln in der Praxis nicht immer beobachtet wurden, ist bekannt.

Mit den Ausführungen über die Villanelle schließt Sandberger's verdienstliche Arbeit, die der Musikwissenschaft neues und werthvolles Material zuführt. Zum Schluß kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, der Herr Verfasser möge bei der Fortsetzung des Werks dem äußeren Gewande seiner Darstellung ein wenig mehr Aufmerksamkeit schenken: sein Ausdruck ist nicht immer ganz geschickt und durchsichtig. Die größere Mühe, die auf den Stil verwendet wird, findet reichen Lohn in der erhöhten Annehmlichkeit der Lektüre.

Berlin. **Carl Krebs.**

Johannes Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Leopold Voß, Hamburg und Leipzig. 1893. 194 S.

Diese mit umfassender Litteraturkenntniß abgefaßte Schrift Bolte's trägt ein Wesentliches zu den vielen Vorarbeiten bei, die noch zu erledigen sind, wenn die Wurzeln der deutschen komischen Oper bloßgelegt werden sollen. Und zwar wird hier eins der interessantesten Gebiete berührt: hat doch die englische Gesangsposse den direkten Anstoß zur Schöpfung des deutschen Singspiels gegeben. Freilich nur den Anstoß, denn außer den Stücken der englischen Komödianten sind noch viele andere Faktoren thätig gewesen, um in komplizirtem Zusammenwirken den Bestrebungen Weiße's und Hiller's und ihrer Nachfolger den Boden zu bereiten. Wie weit auseinander die Fäden laufen, die sich im deutschen Singspiel verknoten, wird erst klar, wenn man versucht, die verschiedenen Personentypen dieser Stücke auf ihre Urbilder zurückzuführen. Die italienische Commedia dell' arte ist, wie mir scheinen will, an dem Aufblühen der ganzen Gattung stärker betheiligt, als für gewöhnlich angenommen wird: die stehenden Figuren der Maskenkomödie, Pulcinella, Capitan Fracassa, Colombine, Carmosina, e tutti quanti faßten erst in der Buffo-Oper festen Fuß — ins Bürgerliche übersetzt, aber doch leicht erkennbar — und wirkten von dort aus weiter in die Nähe und in die Ferne. Unter den Stücken der Bolte'schen Sammlung ist auch »Harlekin's Hochzeit« abgedruckt. Diese Farce hat so ausgesprochen italienischen Zuschnitt, daß ich überzeugt bin, ihr Grundriß müßte sich in einem Scenarium der Commedia dell' arte nachweisen lassen. Solche Gerichtsscenen und Foppereien des verliebten Dummkopfs sind dort an der Tagesordnung, solche, und noch ungezogenere Ständchen wie Harlequin, brachte auch Pulcinella seiner Liebsten. Nur ist hier alles läppischer und täppischer als auf italienischem Boden. Zu ungeahnten Ehren kommen in Harlequin's Hochzeit die Solmisationssilben. Der Held singt:

Wenn es nur hat ein bessern Schall,
Die Stimm wolt ich beziehren
Mit Re, mi, fa,
Ut, mi, sol, la,
Mit schönen Trimulanten
Trotz allen Musikanten.

Und der Hochzeitsbitter überreicht sein Geschenk mit folgenden Versen:

Und ich hab auch ein Besem hergebracht,
Den ich zur Hochzeit Schenck aus gutem wohlbedacht,
Wenn Herr Harlequin sich heut
Auff der Hochzeit fein bespeyt
Fein Schweinisch,
Lateinisch,
Ut, re, mi, fa, sol, la.

Das erinnert an ein »Klagh liet« einer in Amsterdam gedruckten und um verschiedene Nummern vermehrten Ausgabe von Gastoldi's Balletten (Vogel, Bibl. der weltl. Vocalmusik Italiens I, S. 277). Das Lied beginnt: »Ich armer la mi la sol ut.«

Mit den Solmisationssilben hängt wohl auch der Refrain der »Fa las« zusammen. Die Singspiele wurden nach bekannten, im Volk umlaufenden Liedmelodien gesungen. Ayrer behilft sich mit nur einer Melodie, in Harlekin's Hochzeit kommen erst zwei Strophenformen vor; andere sind reicher ausgestattet und

verwenden bis acht verschiedene »Töne«. Als einer von ihnen wird nun auch »D'Engel'sche Fa la la la la la« angegeben. Bolte stellt dazu mehrere Lieder mit denselben Trällersilben in Parallele. Habe ich ihn recht verstanden, so glaubt er, die Gesänge mit Fa la am Ende eines Verses oder einer Strophe gingen alle nach derselben Melodie. Aber die »Fa las« waren eine besondere Kompositionsgattung, eine Unterart der Ballette und in ihrem Bau den Villanellen gleich, und sie waren melodisch unter sich eben so verschieden, wie die einzelnen Stücke irgend einer andern musikalischen Kunstform. Morley sagt über sie (A Plain and Easy Introduction to Practical Music, 1597. Third Part, Division of Musicke): »There be also another kind of Ballets, commonly called fa las: the first set of that kind which I have seen was made by Gastaldi (!): if others have labored in the same field, I know not: but a slight kind of musick it is, and as I take it devised to be danced to voices.« Ob Gastoldi der Erste gewesen ist, der diese Art von Tanzliedern geschrieben hat, mag dahingestellt sein. Morley machte es ihm jedenfalls bald nach, denn er veröffentlichte eine ganze Sammlung solcher Ballette, die große Anerkennung fanden und auch in deutscher Sprache gedruckt wurden. Das »Engel'sche Fa la« muß nun eins der bekanntesten von jenen Tanzliedern gewesen sein, die damals gerade im Schwang waren. Welches, wird sich nicht leicht mehr feststellen lassen. Möglich, daß es die von Bolte mitgetheilte Melodie aus dem Liederbuch der Prinzessin Louise ist — möglich, daß es eine andere war. Nach Grove wäre ein »Fa la« von Savil das meist gesungene seiner Gattung gewesen. Savil lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; das erwähnte Stück war 1667 berühmt genug, um von Playford in seinen Musical Companion aufgenommen zu werden. Da mir dies Werk nicht zur Verfügung steht, so kann ich hier die Melodie nicht mittheilen, aber es lohnte vielleicht die Mühe, sich danach umzuthun, die Möglichkeit liegt nicht so ferne, daß hier jenes »Engel'sche Fa la« zu Tage käme.

Eine werthvolle Beigabe des Bolte'schen Buches sind die 15 Seiten Notenbeispiele: das Rolandslied in verschiedenen Fassungen, das Runda dinella nach Franck und Friederici, und andere im Text erwähnte Melodien. Einige kleine Fehler im Notensatz wird der Kundige leicht verbessern.

Berlin. **Carl Krebs.**

Kleine Mittheilungen.

Mendelssohn über Schumann's »Paradies und Peri«. Aller Welt ist es auffällig erschienen, daß in den veröffentlichten Briefen Mendelsohn's jedes eingehendere Urtheil über Schumann, ja jedes warme Wort der Anerkennung fehlt. Man glaubte daraus mindestens auf eine vollständige Gleichgültigkeit Mendelssohn's gegen Schumann's Musik schließen zu dürfen; manche, die mit den Personen und Verhältnissen genauer bekannt sein wollten, sprachen gar von einer starken Abneigung. Wurde dem nun die Bewunderung und Liebe gegenübergestellt, mit der Schumann den Werken und der Person Mendelssohn's immer zugethan war und die er in die herrlichsten Worte zu fassen verstanden hat, so mußte der Vergleich sehr zu Ungunsten seines Nebenmannes ausfallen. Es wird daher von Werth sein, den nachfolgenden Brief kennen zu lernen, den Mendelssohn einige Wochen nach den ersten Aufführungen von »Paradies und Peri« an die Verlagshandlung Ewer & Co. in London geschrieben hat. Er bedient sich in ihm der englischen Sprache, ich übertrage ihn ins Deutsche. Die Veröffentlichung erfolgt mit Erlaubniß der jetzigen Besitzerin.

Ph. S.

Berlin, 27. Januar 1844.

Werther Herr,

Mein Freund Dr. Schumann wünscht sein neues Werk »Paradies und Peri« in Ihrem Lande zu veröffentlichen und hat mich gebeten, Ihnen von dem Eindruck zu schreiben, den mir dieses Werk gemacht hat. Ihnen seine Gedanken über die Veröffentlichung mitzutheilen, beabsichtigt er, wie ich glaube, selbst.

Ich kann Ihnen also nur sagen, daß ich dies neue Werk Dr. Schumann's mit dem lebhaftesten Interesse gelesen und gehört habe. Der Hochgenuß, den es mir bereitete, machte es mir leicht, den einmüthigen Beifall vorauszusagen, den es im vergangenen Monat bei den zwei Aufführungen in Leipzig und der Aufführung in Dresden gefunden hat. Ich halte es für ein sehr bedeutendes und vornehmes, an hervorragenden Schönheiten reiches Werk. Was Ausdruck und poetische Empfindung anbetrifft, so steht es sehr, sehr hoch. Die Chöre sind ebenso wirksam und gut geschrieben, wie die Solopartien melodiereich und einnehmend. Kurz, die schöne Schöpfung Ihres großen Dichters Moore hat eine würdige Übertragung ins Musikalische gefunden, und wenn der Komponist wünscht, daß Ihre Landsleute mit seinem Werk bekannt werden, so geschieht es, glaub' ich, in dem Gefühl, daß er für den Zauber, der die ganze Musik durchzieht, dem Dichter verpflichtet ist. Im nächsten Jahre will er England besuchen, und ich bin überzeugt, daß er und seine Musik dann die Theilnahme finden werden, die sie in so hohem Grade verdienen.

Ich bin, werther Herr,

Ihr sehr ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Magister Statius Olthof. Das Dunkel, welches bisher über den Lebensumständen des M. Statius Olthof[1] schwebte, bin ich in der glücklichen Lage lichten zu können. Bei meiner eingehenden, bandweisen Durchsicht der königlichen Universitätsbibliothek zu Greifswald[2] fand ich manches für die Musikgeschichte werthvolle Material, insbesondere aber war eine über hundert und fünfzig Bände starke Sammlung (Folio und Quart) von Leichenreden, Hochzeitsgesängen etc. aus dem 16.—18. Jahrhundert, unter dem Titel *Vitae Pomeranorum* (Sign. Ob 596) eine ergiebige Fundgrube. Im 93. Bande (Quartformat) befindet sich eine Leichenrede auf den Tod des Statius Olthof und seiner Gemahlin Catharina Schönefeld, welche der damalige Rektor der Universität Rostock Prof. Thomas Lindemann am 3. März 1629 gehalten hat. Wie diese Rede in die Sammlung Pommerischer Geschichtsdenkmäler hineingekommen ist, läßt sich vermuthen. Statius Olthoff hatte einen Sohn, der 1619 Konrektor und 1627 Rektor der Stadtschule in Greifswald war. Da er 24 Jahre den dortigen Schuldienst versah (vergl. die Leichenrede auf seinen Tod, Fol. 28), so konnte er schon als ein Pommer gelten, und da sich in seinem Besitz sicherlich auch die Leichenrede auf seinem Vater befand, so wurde die letztere wahrscheinlich mit den Akten der Pommerischen Olthof's den *Vitae Pomeranorum* einverleibt.

Das Lebensbild, welches Thomas Lindeman von dem verstorbenen Statius Olthof entwirft, enthält folgende Daten. M. Statius Olthof wurde 1555 zu Osnabrück in Westfalen geboren. Seine Eltern waren Johann Olthof, eben daselbst Pastor an der Marien Kirche, und Gesa Hamsinges. Seine ersten Studien macht Statius in der dortigen Schule, ging dann, um sich in den Wissenschaften zu vervollkommnen, nach Braunschweig, wo er in der Theologie von Martinus Chemnitius unterrichtet wurde. Von dort ging er nach Lübeck, von wo aus er nach Rostock berufen wurde und 1579 *ab complissimo et Prudentissimo Urbis Senatu, Scholae trivialis Collega factus, officio Cantoris ad sacras Divorum Nicolai et Mariae aedes spacio novennij, Subconrectoris quadriennij, Conrectoris 22 annorum, fideliter functus est; spartamque Scholasticam sibi à Senatu Urbis commissam laudubiliter exornavit. Indique favorem et benevolentiam plurimorum sibi conciliavit.* Seine Frau Catharina Schönefeld, geboren in Rostock 1558, heirathete er im Jahre 1579. Dieser Ehe entstammten 3 Söhne und 4 Töchter, *inter quos Vir Praessantissimus ac Doctissimus, M. Johannes Olthof, Scholae apud Gryphiswaldensis Rector industrius solus superssu vivit, reliqui in primâ actate exstincti »praeter Annam quae postquam nubilu implesset annos, Joachimo Rugen, civi quondam hujus Reipublicae integerrimo matrimonio juncta fuit. Anno 1625 obijt, ex quâ pie defuncti neptem Annam viderunt et reliquerunt.* Im Jahre 1614 legte unser Statius sein Amt nieder (*Et si omne vitae tempus pulveri scholastico destinusset, tamen laborum scholasticorum ex tot annis pertaesus*) und zog sich ins Privatleben zurück, das kein behagliches gewesen sein muß: »*fortunam quidem inclementiorem praetor meritum expertus, persecutiones forti animo sustinuit; senectam vegetam, et aquilinam egit.*« Desto glücklicher war sein eheliches Leben. *Tandem metam humanae vitae superami, ad placidum emigrationem animum composuit. Et saepius cum conjuge suâ de calamitatibus imminentibus dissereus, eas obitu suo antevertere, dissolvi et esse cum Christo exoptavit. Unde cum ante pancos dies conjugem morto gravi corripi, eumque coti diè ingravessere cerneret,*

[1] Cf. Den Aufsatz von B. Widmann, Vierteljahrsschrift, V. Band und die Notiz von F. Bischoff, Vierteljahrsschrift, X. Band.

[2] In gefälliger Weise gestattete mir der Oberbibliothekar, Herr Prof. Dr. Gilbert, den Zutritt in das Magazin der Bibliothek, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen wärmsten Dank ausspreche.

pariter cum illa emori eodemque sepulchro condi expetiit. Dieser Wunsch sollte ihm erfüllt werden. *Hinc cum pie defunctus unorem bidus ante, quam ad plures se penetraret, circa 6. matutinam inter suspiria ac puces ardentes placida morte obdormiscentem vidisset, eam lachrymabili vultu genitibusque piis prosecutus eidem jungi desideravit. Et tandem 28. Februarij sub 7. matutinam voto potitus, aetatis anno 74. vitae satur, viribus defetissens, sacra panacea vivifico sanguine et corpore Christi passus, viam omnis carnis ingressus calamitatibus liber costae suae dolcissimae quasi reunitus in caelestem patriam migravit.*

Leider erfahren wir aus dieser Rede nichts von dem kompositorischen Schaffen unseres Statius Olthof. Ziemlich kühl oder sehr vorsichtig sagt Lindemann gegen den Schluß seiner Rede: *Pie defunctus à suis discipulis et civibus Academicis non statuas, et sculptiles imagines, sed tantum pias exsequias flagitat, quae cum hodie* [3. *März 1629*] *indictae sunt, rogos omnes et singulos cives Academicos, in templo Mariano hora media prima frequentes conveniant; et pie defuncti Manibus justa debita dependant.*

Dagegen können wir aber die Frage, welche Ferd. Bischoff in seiner Notiz zu Buchanau's Psalmen, Vierteljahrsschrift Bd. X. aufwirft, ob Statius im Jahre 1584 der *primanus cantor* war, mit einem definitiven Ja beantworten. Über das Leben des Johannes Olthof, Sohn des Statius, geben uns die *Vitae Pomeranorum* (Fol. 28) folgende Daten. Er wurde am 5. März 1595 in Rostock geboren. 1612 ging er auf Anrathen seines Vaters nach Gießen, besuchte viele Städte und Länder, darunter auch Straßburg. 1615 wurde er von seinem Vater wieder nach Hause gerufen. Bereits mit 19 Jahren war er Magister, ging nach Leipzig und Wittenberg, dann nach Jena und auch nach Breslau. 1619 wurde er Konrektoı der Schule in Greifswald, 1627 deren Rektor. »In diesem seinen Beschwerlichen mühesamen vierundzwanzigjährigen Schuldienst hat er sich unverdrossen und getrew fleißig gegen seine anbefohlenen Schüler verhalten | auch in den höhest beschwerlichen Kriegs-Zeiten sich dahin bemüht | daß er des Orths eine *Cantorey* beybehalten möge | darumb er mit fleißiger Unterweisung und Aufferziehung viel junge *Ingenia* dermaßen an sich gezogen | daß sie mit Lust seine *Information* angehöret und ihn ihren Vater geliebet | wie denn derselben noch viele im Leben | die noch heutiges Tages Städte und *Communen*, Land und Leuthe mit großem Nutz und *authorität* regieren | und ihme deßen guth gezeugniß geben können.« Trotz des Schuldienstes vernachlässigt er nicht seine theologischen Studien. Am 17. Januar 1644 wurde er ordinirt. Er starb als Pastor der Kirchen zu Bergen in Ruigen und Praepositus der Rugianischen Synodi am 26. Dezember 1662.

Greifswald. **Rudolf Schwartz.**

J. J. Froberger in Paris. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts gab in Paris ein gewisser Loret eine Art Musik- und Theaterzeitung in Knittelversen heraus unter dem Namen »La Muze historique.« Weckerlin theilt im zweiten Band seiner »Musiciana« (1890) S. 391 ff. Auszüge aus diesem wunderlichen Opus mit. Dort findet sich auch die Beschreibung einer großen Musikaufführung, die mir bemerkenswerth genug scheint, um sie der Vergessenheit zu entreißen und hier mitzutheilen.

29. septembre 1652, p. 291.

Le même jour, aux Jacobins,
Des chantres, près de quatre-vingts,
Composant trois choeurs de musique,
Firent un concert angélique,
Qui fit de tous ses auditeurs
De très profonds admirateurs.
Violons, violes, vielles,
Basses-contre et chanterelles,
Flûteurs, harpeurs, guitériens,
Théorbiens, luthériens,
Des luthériens, c'est à dire,
Joueurs de luth et non de lyre,
Clavecins, trompettes, hautbois,
Et bref, tant instruments que voix,
Ayant en ce lieu réunies
Mille charmantes harmonies,
Mille et mille accents délicats,
Dont même Orphée eût fait grand cas,
Enchantèrent de leurs merveilles
Plus de douze cent trente oreilles.
Enfin cet amas d'Arions,
D'Amphions, de Psaltérions,
Ravit hautement et d'emblée
Tous les esprits de l'Assemblée,
Chacun disait: »Voilà qu'est beau!«
Mais comme souvent mon cerveau
Est fantasque comme une mule,
Je trouvais un peu ridicule
Que ces accords mélodieux
Ne se fissent point pour les dieux,
Pour des puissances souveraines,
Ni pour des rois, ni pour des reines,
Mais pour régaler seulement
Un certain piffre d'allemand,
Très médiocre personnage,
Et lequel n'est, pour tout potage,
(Ah! cela me met en fureur)
Qu'organiste de l'Empereur,
Et pour le plus, homme de solde
Du sieur archi-duc Léopolde,
Que depuis quelque temps ils est.

Es war also Ende des Jahres 1652 ein deutscher Musiker in Paris, dem zu Ehren ein großes Fest veranstaltet wurde, unter Mitwirkung von etwa 80 Sängern und einer sehr beträchtlichen Anzahl von Instrumentalisten, vor einem Publikum von über 600 Personen. Der französische Zeitungsschreiber entrüstet sich gewaltig über diese nach seiner Meinung ganz unverdiente Ehre, und nennt den Organisten des Kaisers höhnisch einen piffre. Der Künstler, von dem hier die Rede ist, kann nach meiner Meinung kaum Jemand anders sein, als Froberger,

denn es gab in der Zeit, soviel bekannt, keinen anderen deutschen Organisten von so bedeutendem Ruf, der in Diensten des Kaisers Ferdinand III. und des Erzherzogs Leopold gestanden hätte. Von 1645 bis 1653 fehlen in den Rechnungsbüchern der Wiener Hofkapelle die Quittungen über etwa an Froberger gezahltes Gehalt, erst am 1. April 1653 stellen sie sich wieder ein. Der unruhige Geist ist also während dieser Zeit wahrscheinlich, wie schon früher, auf der Wanderschaft gewesen, und hat dabei auch Paris berührt. Um meine Vermuthung, die mit den von Franz Beier gewonnenen Ergebnissen (J. J. Froberger's Leben, S. 12) vollständig übereinstimmt, zur unumstößlichen Gewißheit zu machen, bedürfte es freilich noch stärkerer Beweise, als jener Zeitungsstelle. Aber ich wollte wenigstens auf diese Notiz hinweisen, damit sie bei künftigen Nachforschungen über Froberger's Leben in Betracht gezogen werde.

Berlin. **Carl Krebs.**

Das volksthümliche Lied. Zu Bernhard Seyfert's Aufsatz: Das musikalisch-volksthümliche Lied von 1770—1800 (Viertelj. Schr. f. Mus.-Wiss. X. Band 1894, S. 33 ff.) mögen einige Ergänzungen gestattet sein.

S. 34, Z. 18. Die Herausgeber der wichtigen Sammlung: Oden mit Melodien, Berlin I. 1753, II. 1755 (ihre Namen fehlen auf dem Titelblatt und unter der Vorrede und sind Lindner, Schneider und den Übrigen unbekannt geblieben) waren Karl Wilhelm Ramler für die Gedichte und Advokat Christian Gottfried Krause für die Kompositionen. Das Ganze ist eine Vorarbeit für die 1767 erschienenen »Lieder der Deutschen mit Melodien.« — Seyfert citirt das Werk hier, sowie S. 74 (Oden und Lieder!) und S. 80 nicht genau.

S. 36, Z. 15 v. u. Hiller's Lisuart und Dariolette ist nicht 1766, sondern 1768 im Drucke erschienen.

S. 36/37. Hiller's Bearbeitung von: Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber ist am 28. Mai 1766 zuerst aufgeführt worden (in Leipzig. Vgl. »Unterhaltungen«, Sechstes Stück, Monat Junius, Hamburg. Correspondenz aus Leipzig). Ohne Lieb und ohne Wein ist mit der Melodie schon 1766 gedruckt, und zwar in den »Unterhaltungen«, Zweeten Bandes zweytes Stück, Monat August, Hamburg. Für die Volksthümlichkeit des Liedes ist noch anzuführen, daß Jean Benjamin Laborde in seinem Essai sur la musique, Paris 1780, es als Straßburger Volkslied wiedergiebt, in veränderter, augenscheinlich dem Volksmunde entstammender Fassung, und daß C. W. Kindleben es 1781 in seine »Studentenlieder« (ebenfalls verändert) aufgenommen hat. Schon aus dem Jahre 1776 findet sich eine studentische Parodie des Liedes (vgl. Robert Keil, die deutschen Stammbücher, Berlin 1893, S. 244).

S. 37. Daß: Als ich auf meiner Bleiche heute von Niemand mehr gesungen wird, ist wohl eine zu kühne Behauptung. Das Lied steht in einer Anzahl neuer Schulbücher und ist z. B. in Schlesien noch jetzt im Volke verbreitet.

S. 40. Aus Benda's 1774 komponirtem Dorfjahrmarkt ist besonders das Lied: »Trinkt, trinkt, trinkt, weil in eurer Flasche noch ein Tropfen blinkt« (Text von Gotter) zu erwähnen. Claudius hat der Melodie 1778 sein Gedicht:

Auf und trinkt, Brüder trinkt,
Denn für gute Leute
Ist der gute Wein

untergelegt, das mit Benda's Weise außerordentlich populär geworden ist. — Benda's Selbst die glücklichsten der Ehen ist bereits 1776 in der Notenbeilage zu Reichardt's Theater-Kalender gedruckt.

S. 40, Anmerkung. Von wichtigeren Kompositionen des Goethe'schen Veilchens sind noch zu erwähnen: die von Anton Schweizer im Theater-Kalender 1777, von dem begabten Wiener Hofkapellmeister Joseph Anton Steffan in seinen Deutschen Liedern für Klavier I, Wien 1778, von Karl Friberth in demselben Werke III, Wien 1780, und von Wenzel Tomaschek op. 57, Nr. 1. — Reichardt's schöne Komposition mit der Waldhorn-Begleitung ist schon im Jahre 1783 als Beilage zu der Berliner Monatsschrift, herausgeg. von Gedike und Bister, Erster Jahrgang, S. 404, erschienen.

S. 43 oben. Die richtigen Daten von Wenzel Müller's Singspielen sind: Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither 1791 (nicht 1793! das Stück wurde bekanntlich vor Mozart's Zauberflöte aufgeführt), Neusonntagskind 1793, Sonnenfest der Brahminen 1790, Alina 1822, Teufelsmühle 1799, Alpenkönig 1828.

S. 44, Z. 15 v. u. Die erste Auflage von Kirnberger's »Liedern mit Melodien« ist in Berlin 1762 erschienen.

S. 55, Z. 15 v. u. Klopstock's Vaterlandslied: »Ich bin ein deutsches Mädchen« ist außerdem komponirt von einem begabten Anonymus in den Hamburger »Unterhaltungen« 1770 (zugleich erster Druck des Gedichts), dann von Carl Philipp Emanuel Bach im Göttinger Musenalmanach 1774, und von Ernst Wilhelm Wolf, Weimar 1783. (Schubert's bisher ungedruckte Komposition wird im Laufe dieses Jahres veröffentlicht werden.)

S. 58, Z. 14. Das Verzeichniß der Dichter von André's »Liedern und Gesängen beym Klavier« 1779—1780, ist höchst unvollständig; hinzuzusetzen sind: Hagedorn (mit einer großen Anzahl von Liedern), Klamer Schmidt, Aem. von Berlepsch, Weppen, Blohm, Leon, Giseke, Bock, Schrader, Brückner, Stamford, Engel, Jung, Bretzner und einige Anonymi.

S. 61, Z. 6 v. u. Kunzen's Lieder sind bereits 1786 u. d. T.: Viser og Lyriske Sange in Kiöbenhavn bei August Friedrich Stein erschienen.

S. 64, Z. 20. Daß: »Was frag' ich viel nach Geld und Gut« durch das Mildheimische Liederbuch auf uns gekommen ist, wie Seyfert meint, ist zu einseitig ausgedrückt. Viel mehr als durch die Mildheimer Sammlung ist das Lied durch Iffland verbreitet worden, der es in seinen Hagestolzen (1793) an sehr hervorragender Stelle verwendet (mit Neefe's Musik). Man weiß, welch' große Volksthümlichkeit solche von der Bühne herabgesungene Lieder erlangen; die Hagestolzen gehörten bekanntlich zu den beliebtesten Repertoir-Stücken der deutschen Bühne. Übrigens steht: »Was frag' ich viel nach Geld und Gut« seit dem ersten Druck 1777 in mehr als 20 Liedersammlungen vor der Mildheimer. — Außer Neefe haben Miller's Lied noch André, Zumsteeg, Rheineck und Rinck in Musik gesetzt.

S. 64, Z. 4 v. u. Die Jahreszahl 1792 und der Name des Herausgebers Kriegel ist wohl nur durch ein Versehen weggeblieben.

S. 70, Z. 8 v. u. Bei den süddeutschen Liederkomponisten fehlt merkwürdigerweise einer der wichtigsten und einflußreichsten: Zumsteeg. Von seinen Liedern und Balladen sind eine große Anzahl vor 1800 erschienen.

S. 73, Z. 7. Zu Hiller und Neefe sind: Kirnberger und André zuzusetzen. André's Komposition ist eines seiner besten Lieder.

S. 73, Z. 9. Zu Reichardt ist zuzusetzen: Zelter, J. N. Forkel in Göttingen und Steffan (Wien 1778).

S. 75, Z. 11. Das klassische Wiegenlied: Schlaf, Kindchen, schlaf, ist

keineswegs von Weimar, sondern von Joh. Fr. Reichardt. Es steht schon in dessen »Liedern für Kinder aus Campe's Kinder-Bibliothek mit Melodien bey dem Klavier zu singen«. I. Theil, Hamburg 1781, No. 9, u. d. Ü.: Fiekchens Wiegenlied, ihrer Puppe vorzusingen. Der Name Weimar im Mildheimer Liederbuch ist einer der vielen Fehler dieser Sammlung.

S. 77, Z. 6. Daß Spazier's Melodien zu Hartung's Liedersammlung, 1794, »jedenfalls der Urahn unserer Schulliederhefte« sei, erscheint mir durchaus nicht so sicher. Viel größeren Einfluß hatten auf die späteren Sammlungen: (A. L. Hoppenstedt's) Lieder für Volksschulen, Hannover 1793 (2. Auflage 1800, 4. Auflage 1814, 5. Auflage 1823). Die Melodien dazu waren schon 1793, also ein Jahr vor Spazier, zu haben (vgl. Vorrede zur 1. Auflage) und wurden in Hunderten von Kopien verbreitet. Die erste vollständige Ausgabe der Melodien erschien 1800, die dritte 1809, II. Theil 1819.

S. 78, Z. 21. Vor dem Akademischen Liederbuch 1782 ist die wichtige Sammlung: »Studentenlieder. Aus den hinterlassenen Papieren eines unglücklichen Philosophen, Florido genannt, gesammlet und verbessert von C. W. K(indleben). (Halle) 1781« zu erwähnen.

S. 78, Z. 21. Niemann's Akad. Liederbuch bildet keineswegs den Grundstock der bekannten Mildheimer Sammlung. Von den 99 Liedern des Niemann'schen Werkes sind nur 11 in's Mildheimische Liederbuch (1799) übergegangen, das im Ganzen 518 Nummern enthält; jene 11 Lieder waren aber in den Jahren 1782—1799 in einer großen Anzahl anderer Sammlungen abgedruckt. Auch die späteren Auflagen des Mildheimischen Liederbuchs haben Niemann nicht mehr benutzt, als alle sonstigen Anthologien.

S. 78, Z. 29. Kindleben ohne Weiteres als Verfasser des Gaudeamus igitur hinzustellen, geht nicht an. Spitta schreibt an der von Seyfert angeführten Stelle ausdrücklich nur vom neueren Gaudeamus. Von den sieben Strophen des Liedes waren sechs bereits vor Kindleben verbreitet; die Redaktion Kindleben's bei der Aufnahme in seine Studentenlieder beschränkte sich auf den Zusatz der Strophe: »Vivat et respublica«, und bei den übrigen Strophen auf einige unerhebliche Änderungen, die seitdem überall acceptirt worden sind.

S. 79, Z. 4. Die unkritische, durch nichts begründete Notiz von Anschütz ist gegenüber den neueren Untersuchungen ohne Bedeutung. — A. Kopp's Antheil an der Gaudeamus igitur-Forschung geht nach ganz anderer Richtung, als der von Seyfert angegebenen.

S. 81, Z. 19. Bei der Mittheilung der Dichter und Komponisten von Reichardt's »Liedern geselliger Freude« ist Seyfert ein Mißgeschick passirt. Von Reichardt's vier Cyklen: Frühling, Sommer, Herbst und Winter hat er nur die ersten beiden berücksichtigt, und auch diese nur nach dem unkorrekten Verzeichnisse, das Reichardt selbst in der Vorrede giebt. So kommt es, daß nicht nur die alten Druckfehler: Neumann statt Naumann, Stark statt Starke, wieder erscheinen und Rosemann, der Dichter des verbreiteten Liedes: »Der Garten des Lebens« ungenannt bleibt (alles das war von Reichardt bereits in den eigentlichen Verzeichnissen verbessert worden), sondern daß auch die nachstehenden Autoren nicht erwähnt werden: Baggesen, Bürde, Blumauer, Simon Dach, Gleim, Heidenreich, Miller, Reinhard, Sander, J. G. Schulz und die Musiker Fleischer und Schuster. Dagegen ist S. 82 Z. 4: Naumann zu streichen (s. o.).

S. 81, Anmerkung Z. 4 v. u. Zu Harder und Pleyel ist vor Allem: Karl Maria von Weber zuzusetzen.

S. 83, Z. 2: »Manuskripte von Liedern dieser Periode giebt es verschwindend

wenig« und Anmerkung: »Selbst die Königl. Bibl. zu Berlin hat hierin sehr wenig aufzuweisen«. — Ohne speziell nach handschriftlichen Gesängen zu suchen, hat Schreiber dieses in den letzten Jahren in Deutschland und Österreich viele Hundert geschriebener, nicht veröffentlichter Gesänge aus jener liederfrohen Zeit gefunden. Weit ergiebiger als die großen Bibliotheken sind für solche Manuskripte die Sammlungen in kleineren Städten und namentlich die Privatarchive.

S. 83, Z. 14 v. u. Wenn das Mildheimische Liederbuch wirklich die Tonsetzer der einzelnen Weisen nennen würde, wie Seyfert sagt, so würde uns manche Mühe des Nachsuchens erspart sein. Thatsächlich fehlen aber 75 Namen, und gar manche der angegebenen sind unrichtig. — Daß »das Buch eine erschöpfende Auswahl aller volksthümlichen Lieder seit Hiller ist«, möchte ich bei aller Anerkennung der Wichtigkeit der Mildheimer Sammlung nicht unterschreiben. Die ersten vier Ausgaben (1799—1810) waren kläglich unvollständig, viel neues überprosaisches, plattes Zeug überwucherte die älteren, guten volksthümlichen Lieder, und nur der Beigabe der trefflich gedruckten Melodien (in dieser großen Anzahl etwas ganz Neues für jene Zeit) verdankte das Buch seine große Verbreitung. Besser wurde der Inhalt durch den im Jahre 1815 erschienenen sehr umfangreichen Anhang. Hier finden sich bereits die Namen der meisten Komponisten und die bisher ausgelassenen Gesänge »Freude, schöner Götterfunken«, »In allen guten Stunden«, »Süße heilige Natur«, »Alles schweige« u. v. a., durch die sich die fünfte Auflage des Liederbuchs vom Jahre 1817 (diese kennt Seyfert) von seinen Vorgängern so vortheilhaft unterscheidet. Immerhin fehlt auch hier noch eine sehr große Anzahl weit verbreiteter und einflußreicher Lieder, von denen nur genannt sein mögen: »Arm und klein ist meine Hütte«, »Das Grab ist tief und stille«, »Das waren mir selige Tage«, »Die Luft ist blau«, »Ein junges Lämmchen weiß wie Schnee«, »Nicht bloß für diese Unterwelt«, »Vergiß mein nicht, wenn dir u. s. w.«, »Wer niemals einen Rausch gehabt«. — Die Reihe könnte leicht um hundert vermehrt werden.

S. 84, Z. 3 v. u. Nicht Weisse, sondern Tiedge ist der Autor des Liedes: »Ich bin der Hexe gar zu gut«.

Soweit einiges Thatsächliche. Von sonstigen Fehlern wird der Verfasser die auf S. 73, Z. 9, S. 82, Z. 24 u. a. inzwischen wohl selbst verbessert haben.

Daß Goerner (S. 34) in seinen Kompositionen der Hagedorn'schen Lieder ein Nachahmer der französischen Coupletkunst gewesen sei, möchte ich bezweifeln. Goerner ist meiner Ansicht nach ein durchaus origineller Meister, dessen Bedeutung für die Geschichte des Liedes bisher unterschätzt worden ist. Seine Kompositionen Hagedorn'scher Gedichte sind nicht alle gleichwerthig, die gelungenen aber bringen bereits einen Vorklang von Schulz' Liedern im Volkston, und eine Melodie wie z. B. »Uns lockt die Morgenröthe« ist ein Meisterstück, das von keinem der späteren Klassiker des volksthümlichen Liedes übertroffen worden ist.

Auch zu dem Worte: wesentlich (S. 86, Z. 6 vor Schluß) erlaube ich mir, soweit es Hiller, Schulz u. s. w. betrifft, ein Fragezeichen zu machen. Zum Theil wäre richtiger gewesen.

Seyfert's Ansicht, daß »Reichardt's Heidenröslein zweifelsohne Schubert zu seiner Komposition desselben Liedes Modell gesessen« hat (S. 42), vermag ich nicht zu theilen. Ich glaube nicht, daß Schubert Reichardt's Lied gekannt hat. —

— Eines in der Vierteljahrsschrift selbst erschienenen Aufsatzes an dieser Stelle mit besonderem Lobe zu gedenken, scheint vielleicht nicht schicklich, Da in den vorstehenden Notizen aber von einigen Versehen Seyfert's die Rede war, so möchte ich doch darauf hinweisen, daß diese nicht wesentlich sind gegenüber den mancherlei trefflichen Ausführungen, die seine fleißige Arbeit bringt.

Ich benutze die Gelegenheit, zu zwei eigenen Aufsätzen etwas nachzutragen.

1) Viertelj.-Schr. IX 1893, S. 184, Anm.: Der Autor von: »Wo man singet, laß dich ruhig nieder« ist Seume (1804), nicht Fellinger — Joh. Gottfr. Kumpf, der Herausgeber von J. G. Fellinger's Poetischen Schriften (Klagenfurt 1819) hatte die Verse in Fellinger's Abschrift, 1805 datirt, unter den Manuskriptliedern seines Freundes gefunden und das Gedicht in gutem Glauben als Original Fellinger's veröffentlicht.

2) Viertelj.-Schr. VIII 1892, S. 277, Z. 1: Auf den Brief in Waitz' Caroline hat mich Herr Dr. Rudolph Schlösser in Leipzig aufmerksam gemacht, dem ich hierfür wie für die andere S. 277, Z. 22 erwähnte werthvolle Mittheilung auch an dieser Stelle verbindlichen Dank ausspreche.

Berlin. Max Friedlaender.

Nachwort.

Das Material zu diesem zweiten Heft der Vierteljahrsschrift war vollständig gesetzt, korrigirt und druckfertig abgeschlossen, als der geschäftsführende Herausgeber, Geh. Rath Professor Dr. PHILIPP SPITTA, am 13. April d. J. plötzlich und völlig unerwartet starb.

Dieser Verlust ist für die weiten Kreise, in denen der Verewigte so erfolgreich wirkte, ein unersetzlicher. Auch unsere Zeitschrift hat ihren Leiter verloren. Für die beiden noch folgenden Lieferungen des laufenden Jahrganges habe ich die Redaktion übernommen und bitte, etwaige Beiträge, Zuschriften und Zusendungen direkt an mich nach Bergedorf bei Hamburg gelangen zu lassen.

Fr. Chrysander.

Adressen der Herausgeber:

Dr. Friedrich Chrysander, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

Das Kreuzkantorat zu Dresden.

Nach archivalischen Quellen bearbeitet

von

Karl Held.

Das Kreuzkantorat zu Dresden ist im Nachstehenden zum ersten Male Gegenstand eingehender Erörterungen auf Grund eines durchaus zuverlässigen Quellenmaterials geworden. Ich hoffe hier manches zu bringen, was in musik- und kulturgeschichtlicher Beziehung von Interesse sein dürfte. Auch wünschte ich gegenüber anderen Spezialarbeiten über die Geschichte ähnlicher Institute, z. B. über das Thomaskantorat zu Leipzig, eine noch vorhandene Lücke ausfüllen zu helfen. Denn bisher sah man sich bezüglich des Kreuzkantorats lediglich auf einige handschriftliche Notizen im Archiv der Kreuzschule und auf die wenigen zugänglichen Exemplare alter Schulprogramme angewiesen. Aber auch diese bieten weiter nichts, als ein ungenaues Namensverzeichniß der Kantoren mit einigen kurzen Bemerkungen und Jahreszahlen, die sich bei näherer Prüfung zum Theil als falsch erwiesen haben.

Vorliegende Arbeit stützt sich darum in der Hauptsache auf urkundliches Material des Dresdener Rathsarchivs (im folgenden abgekürzt R.-A.) und K. S. Haupt-Staatsarchivs (im folgenden H.-St.-A.), soweit es mir bekannt geworden ist. Die im Text oder in den Fußnoten citirten Aktenbände ohne nähere Angabe des Fundortes sind Eigenthum des Rathsarchivs. — Leider war es wegen Raummangels nicht möglich, wie es zur Vervollständigung des Gesammtbildes wünschenswerth gewesen wäre, einige theils gedruckte, theils handschriftliche Motetten der Kantoren M. Caspar Füger, M. Sam. Rüling und Mich. Lohr in Partitur beizugeben. Doch hoffe ich, später einmal diese Schuld an anderer Stelle abtragen zu können.

Den hohen Behörden aber, die mir mit großer Liberalität die Einsicht und Benutzung der Akten gestatteten, dem K. S.

Gesammtministerium und dem Rathe der Stadt Dresden, sage ich an dieser Stelle meinen besten Dank. Nicht minder fühle ich mich den Herren Vorstehern und Beamten der Archive verpflichtet, insbesondere den Herren Rathsarchivar Dr. Richter und Dr. Beutel, sowie endlich den Herren Prof. Dr. O. Kade in Schwerin, Rob. Eitner in Templin und meinem verehrten Freunde Herrn Bernh. Friedr. Richter in Leipzig für mancherlei Auskunft und freundliche Förderung.

Geschichtliche Vorbemerkungen.

Die Kreuzschule zu Dresden,[1] deren Bestand zum ersten Male in einer am 6. April 1300 zu Dohna ausgestellten Urkunde bezeugt wird, welche unter anderen Personen einen »*Cunradus rector puerorum* in Dresden« als Zeuge aufführt,[2] ist in ihren Uranfängen wohl zweifellos eine zur Ausbildung von Kirchensängern und Ministranten bestimmte Schule gewesen, die erst später zur lateinischen Stadtschule erweitert wurde. Denn einerseits machten die feststehenden Gesangsformen der römisch-katholischen Liturgie, die anderwärts in Kloster- und Domschulen gepflegt und späteren Generationen auf das Genaueste überliefert wurden, sodann die lateinische Sprache des Kultus auch in Dresden ein Institut zur unumgänglichen Nothwendigkeit, in welchem Knaben zunächst im Gesang und Latein unterrichtet werden konnten.

Die Haupt- und Parochialkirche links der Elbe war nicht die Kreuzkapelle, sondern bis Einführung der Reformation die außerhalb der Stadtmauern gelegene Liebfrauenkirche. Indessen erlangte erstere durch ihre günstige Lage inmitten der Stadt schon früh eine immer größere Bedeutung, welche noch erhöht wurde, als sie 1234 in den Besitz einer werthvollen Reliquie kam, eines Spanes vom Kreuze Christi, welchen Heinrichs des Erlauchten erste Gemahlin Constantia aus ihrem Heimathlande Österreich mitgebracht hatte. Hierdurch wurde die Kreuzkapelle[3] zur Wallfahrtskirche, umsomehr, als schon Heinrich der Erlauchte den während des Johannisfestes (23. bis

[1] Über die älteste Geschichte dieser Schule vgl. die vorzügliche Schrift von Dr. O. Meltzer, Die Kreuzschule zu Dresden bis zur Einführung der Reformation (1539). Dresden, Tittmann. 1886.

[2] H.-St.-A. Nr. 1633. — In einer zweiten im Kloster Cella den 10. März 1334 ausgestellten Urkunde wird ein »*Hermannus rector parvulorum* in Dresden« genannt (H.-St.-A. Nr. 2650). Der Wortlaut beider bei Meltzer a. a. O., Anm. 8 und 9.

[3] Nach Franz Dibelius (vgl. »Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte«, Heft 2, S. 321) ist sie ehemals dem heiligen Nicolaus geweiht gewesen. Durch die an das ursprüngliche Gotteshaus für die Kreuzreliquie angebaute Kapelle sei dann allmählich der Name derselben auf das ganze Gotteshaus übergegangen. — Als *ecclesia* wird sie zuerst in einer Urkunde vom Jahre 1319 bezeichnet [Urkunden-

25. Juni) zur Kreuzreliquie Wallfahrenden ein besonderes Privilegium ertheilt hatte, das auch sein Sohn Friedrich der Kleine in einer Urkunde vom 15. Juli 1299 anerkannte und erneuerte.[1] Aber auch an den anderen großen Festtagen der Kreuzeserfindung (3. Mai), Kreuzeserhöhung (14. September), ferner an den Festen des heiligen Nicolaus und des heiligen Georg strömte die Bevölkerung von allen Seiten herbei, da sich mit ihnen zugleich ein starker Marktverkehr verband. Größere Prozessionen, bei denen man in alter Zeit die Kreuzreliquie um die Stadt getragen zu haben scheint, fanden am Frohnleichnams- und Johannisfeste statt, letztere seit etwa 1480 verbunden mit dem bekannten geistlichen »Johannisspiele«, welches gleichfalls mit Einführung der Reformation ein Ende fand.[2]

So herrschte in den Mauern Dresdens schon seit der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts ein reges kirchliches Leben. Dieses setzt jedoch überall das Vorhandensein eines geschulten Sängerchors voraus. Darum ist es wahrscheinlich, daß schon damals die Schule bei der Kapelle zum heiligen Kreuz entstanden ist. Denn daß sie mit letzterer auf das Engste verbunden war, beweist nicht nur ihre zum ersten Male in einer Urkunde vom Jahre 1393[3] bezeugte Lage neben dem Gotteshause, sondern vor allem der Umstand, daß die seit ungefähr 1370 vorhandenen Rechnungen des Brückenamts,[4] welches das gemeinsame Vermögen der Kreuzkapelle und der Elbbrücke verwaltete, den klaren Nachweis führen, daß auch die Schule zum heiligen Kreuz zu dem Verwaltungsbereich desselben gehört hat.

Jahrhunderte lang, bis zur Reformation, blieb die Versorgung des Gottesdienstes der eigentliche Zweck der Schule. Die *»ludimagistri«*, meist auch im Besitze der niederen geistlichen Weihen, waren oft Vikare, später auch Inhaber von Altären,[5] deren Verwaltung den

---

buch der Stadt Dresden (*Codex diplomaticus Saxoniae regiae*, 2. Hauptheil, 5. Bd.) Nr. 35). Im Laufe der Zeit vergrößerte sie sich so, daß der Markgraf Wilhelm der Einäugige im Jahre 1400 sogar den Versuch machte, sie zum Range eines Domstifts zu erheben (Urkundenbuch Nr. 113). Die Zahl ihrer Altäre stieg bis auf 28, während die Liebfrauenkirche deren nur 8 besaß.

[1] Urkundenbuch Nr. 13.

[2] Vgl. Richter, »Das Johannisspiel zu Dresden« etc. Neues Archiv für sächsische Geschichte, Bd. IV (1883) S. 101 ff.

[3] Urkundenbuch Nr. 96. — Vgl. Meltzer a. a. O., Anm. 13.

[4] Vgl. Richter, Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Stadt Dresden, Bd. I S. 116 ff. — Eingehender über die Zusammengehörigkeit von Brückenamt, Kirche und Schule handelt H. M. Neubert, Vortrag über die Rechtsverhältnisse der alten Elbbrücke. Dresden, 1857.

[5] R.-A. Memorial (A XV b 52) a. 1524: »Freitag nach Invocavit hat der radt das altar Martini zu der schulen geslagen mit nachlassung des bischoffs zw Meyßen«. Dazu kam dann noch der Altar *visitationis*; vgl. Meltzer, Anm. 47.

größten Theil ihrer Zeit in Anspruch nahm. Ebenso können auch die Schüler nur wenig Zeit für den Unterricht übrig gehabt haben, wenn man hört, daß in der Kreuzkirche wöchentlich 136 Messen, in der Frauenkirche deren 26 gelesen wurden, daß sie außerdem bei den täglichen Horen, Vigilien, Memorien und allen den anderen kirchlichen Verrichtungen zu singen hatten, daß sie den fungirenden Priestern hilfreiche Hand leisten, auch wohl die Räucherung der Kirche besorgen mußten.

Alter und Entstehung des Kreuzkantorates.

Von besonderer Wichtigkeit für eine solche Anstalt war natürlich das Amt eines Kantors, der u. a. den Gesangsunterricht und den gesanglichen Theil des Gottesdienstes zu leiten hatte. Nichtsdestoweniger kennen aber alle vorreformatorischen Quellen einen »Kantor« an der Kreuzschule nicht. Stehender Ausdruck zur Bezeichnung des Lehrerkollegiums ist hier überall: der Schulmeister mit seinen Baccalaureen, letztere auch Gesellen, Locaten und Collaboratoren genannt.[1]

So wird z. B. in einem Bericht des letzten katholischen Pfarrers an der Kreuzkirche Dr. Petrus Eisenberg vom Jahre 1538 über seine Einkünfte und Ausgaben, bei Aufzählung der Kosten der Festspeisungen, die er den Kirchen- und Schuldienern alljährlich geben müsse, nur von einem »Schulmeister mit dreyen Baccalarien« gesprochen.[2] Auch reden die Akten der ersten Kirchen- und Schulvisitation im Jahre 1539, welche eine Besoldungsliste enthalten, noch von keinem Kantor. Hier heißt es u. a.:[3]

»Ein Hundert guldenn dem ersten Caplan,
- - - - andern Caplan,
- - - - dritten Caplan,
- - - - Schulmeister als gestifft,
Sechsstzig guldenn dem ersten Bacularío,
Funfftzig guldenn dem andern Baculario,
- - - dritten Baculario,
- - - Organistenn, etc.

[1] Die von Dr. Ermisch in einem 1404 angelegten Stadtbuche von Dresden aufgefundene und im »Neuen Archiv für sächsische Geschichte«, Bd. XIII (1892) S. 346 f. veröffentlichte älteste Schulordnung der Kreuzschule vom Jahre 1413 behandelt die Einkünfte der einzelnen Lehrer und zählt als solche den Schulmeister, die Locaten und einen »Signator« auf. Letzterer war der unterste Lehrer und wohl auch zugleich Kalefaktor.

[2] H.-St.-A. Loc. 9837 »Eygentliche namliche vorzceichnus« etc. fol. 16 ff., übereinstimmend mit R.-A. A II 70 fol. 28b.

[3] R.-A. A II 66 fol. 27b.

Daß dieses Aktenstück nicht allzulange nach Einführung der Reformation entstanden ist, verräth schon die Bezeichnung »Caplan« für den sich erst allmählich einbürgernden Titel »Diakonus«. Ebenso kann aber auch vor 1539 das spezielle Amt und die Bezeichnung »Kantor« nicht vorhanden gewesen sein, da sie sonst gleichfalls mit herübergenommen worden wäre.

Dem gegenüber wird allerdings in dem Gerichtsbuch 1517 ff. des K. S. Haupt-Staatsarchivs fol. 13 im Jahre 1523 erwähnt »ein groser geselle Sebastianus genantt, [ein][1] Cantor uff der schule gewest.« Ebenso liest man in einem an Herzog Moritz unter dem 3. Nov. 1542 erstatteten Bericht des Rathes über die Besoldungs-Verhältnisse vor 1539:[2] »Der Schulmeister sampt seinen Baccalaurien vnd Cantori haben auch keine namhafftige besoldung, alleine von den Schuelern das *pretium* [Schulgeld], als von eynem 10 gr. eyn Jhar, vnd was man Ihnen *pro privata repetitione* gegeben, vnd darnach *Accidentia Ecclesiae*, Sunderlich von *Vigiliis* vnd *funeribus* gehapt«.

Indessen dürfte wohl unter jenem »großen Gesellen Sebastianus« entweder ein älterer Schüler zu verstehen sein, sodaß die Bezeichnung »Cantor« einfach nur die Übersetzung für »Sänger, Chorschüler« wäre, oder ein die Kantorfunktionen verrichtender Baccalaureus. Auf letzteren wird man auch den im zweiten Citate genannten Kantor reduzieren müssen. Die Anwendung dieses Titels geschah wohl irrthümlich vom Verfasser des Berichtes, der die bereits seit drei Jahren bestehenden und ihm völlig geläufigen neuen Verhältnisse vor Augen hatte und sie ohne weiteres auf die alten übertrug. Sonst jedoch findet man die Erwähnung eines Kantors nirgends, auch nicht in den Brückenamtsrechnungen.

Daß die Funktionen desselben schon vorher bestanden haben, ist selbstverständlich. Sie wurden — besonders in alter Zeit — von den Schulmeistern versehen, welche sie, wenn sie selbst vielleicht nicht genügend musikalisch beanlagt oder anderweitig abgehalten waren, einem geeigneten Locaten übertrugen, der dafür nach der schon citirten ältesten Schulordnung von 1413 alljährlich am Katharinentage (25. Nov.) direkt von den Schülern den sogenannten »Sangheller« bezog,[3] während er im übrigen vom Schulmeister besoldet wurde. — Dies bestätigt u. a. ein Konfirmationsbrief des Bischofs Kaspar von Meißen vom 20. August 1452,[4] in welchem es heißt:

[1] durchstrichen.
[2] A II 70 fol. 43.
[3] »Item sangkheller *super festum* Katherine von icslichem 1 gr.«
[4] Urkundenbuch Nr. 253, S. 196 f.

». . . *rectori scolae pro eo, quod cum suis scolaribus vigilias et missam decantent, octo (grossos) . . . distribuere tenebitur*«. Auch die Brückenamtsrechnungen verzeichnen nicht selten Zahlungen an den Rektor für das Singen bei kirchlichen Handlungen,[1] welches eben, gleichviel ob von ihm oder einem Vertreter verrichtet, zu seinen Amtsbefugnissen gehörte. — Hier und da wurden jedoch ausdrücklich auch die Locaten dazu mit herangezogen, wofür sie besondere Accidenzien genossen. So hatte nach einer im Jahre 1398 begründeten Stiftung der Schulmeister abwechselnd mit seinen Collaboratoren allabendlich unter Geläute und Kerzenschein das »*Salve regina*« und »*O crux*« zu singen gegen eine Vergütung an Geld und Naturalien.[2]

Von einem »Kantor« aber reden die Akten erst im Jahre 1542. In dem schon erwähnten Bericht des Rathes an den Herzog Moritz über die Besoldungsverhältnisse der Kirchen- und Schuldiener werden die einzelnen Lehrer folgendermaßen bezeichnet:[3]

»Dem Schulmeister geben wir 120 fl.
Dem Supremo 60 fl.
Dem Cantori 50 fl.[4]

[1] Br.-A.-R. 1467/68. Unter den Zahlungen für »vigilien vnd sele messen« am Tage St. Gertrud: »Item 4 gr. deme scholemeystere«. Br.-A.-R. 1470: »4 gr. dem schulmeister von vigilien«. In derjenigen von 1471 erhält er gleichfalls 4 gr. »von vigilien vnde messen czu singen«. Vgl. Meltzer a. a. O. Anm. 43.

[2] Urkundenbuch Nr. 107 (28. Mai 1398). Hier heißt es S. 101: ». . . . dem schulmeister czu Dresden vnde sinen gesellin vier schog grosschin, ein schog eyger vnde vier hunre (— des czinses man yn ye uff iczliche quatuor tempora ein schog grosschin gebin sal, die eigere vnde hunre uff sente Michels tag —), darumbe sie daz Salve regina mit den schulern in der cappellin czum heiligen crucze alle tage so bie der sunnen vndirgange singen sollin. vnde dareczu die *antiphona* von dem heiligin erucze »*O crux*;« etc. — Die Br.-A.-R. von 1520 verzeichnet unter den Ausgaben des Gestifts *Salve regina* u. a.: »4 ß jerlich dem schulmeyster und seinen *collaboratoribus* als nemlich auff alle *quatuortempora* ein silbern ß.« Einträge ähnlicher Art finden sich in den Br.-A.-R. späterer Jahre regelmäßig wieder.

[3] A II 70 fol. 48.

[4] Bei dieser Gelegenheit seien sogleich einige kurze Mittheilungen über das Einkommen des Kantors gegeben, welches sich freilich im Laufe der Zeit mannigfach veränderte. Die Haupteinnahmen neben dem oben angegebenen festen Gehalte waren die Accidenzien von Begräbnissen und Brautmessen, die in einem Verzeichniß des Jahres 1575 folgendermaßen angegeben werden (Consistorial-Archiv, Matricul Dresde de ao. 1575, fol. 720):

»Accidentia Cantoris von funeribus.

2 gr. vom funere so der Cantor alleine Zur deduction gefordert wirdt,
3 gr. wan die gantze schul mitgehett, vnnd auß der gemeinen bürgerschaft beleittet wirdt.

Dem Jnfimo 50 fl.
Dem deutzschen Schulmeister 40 fl.«

In derselben Weise nennt auch der Superintendent Daniel Greiser in seiner Selbstbiographie[1] die Lehrer, welche er bei seinem Amtsantritt in Dresden im Jahre 1542 vorfand. Da wir endlich wissen, daß der erste protestantische Rektor M. Nicolaus Caesius nach vollendeter Neuorganisation der Schule, Anfang 1540, sein Amt angetreten hat, so liegt der Schluß nahe, daß wir auch von diesem Zeitpunkt an von einem Kreuzkantor zu sprechen berechtigt sind.

Der Kantor als Schulkollege.

Wie aus dem oben Mitgetheilten ersichtlich, hatte der Kantor von vornherein die dritte Stelle im Lehrerkollegium inne und behauptete sie auch fast durchgängig bis zum Jahre 1625, wo das Kantorat auf Rathsbeschluß um eine Stelle herabgesetzt wurde. Drei Kantoren wirkten so als Quarti, bis J. Z. Grundig im Jahre 1715 als ordentlicher Kantor *Collega quintus* wurde, nachdem er vorher viele Jahre Sextus und als solcher seit 1713 Substitut des Kantors Petritz gewesen war. Über ein Jahrhundert, bis 1822, blieb das Kantorat auf dieser Stufe. Dann aber sank es wieder um eine solche. Beim Abgang Julius Otto's endlich wurde es außerhalb des Kollegiums gestellt.

Schon in frühester Zeit war natürlich die Musik und speziell

5½ gr. wan ein rahts person oder vom Adell beleittet wirdt,
3 ₰ vom Crucifix, so vorgetragen wirdt, darumb werden Rutten Zu castigiren gekauft.

Von Hochzeitten.

1 gr. Vom *Te Deum Laudamus choraliter* gesungen.
12 gr. Vom *Te Deum Laudamus figuraliter* gesungen.

Wan Eine stadtliche hochzeit ist, darauff man In der Kirchen Zuvor Figurirt hatt, hatt der Cantor macht, In die hochzeit Singen Zu gehen mitt ettlichen knaben, so darzu tuchtig erkantt worden. Daß geldt, so da gefeldt, wirdt in III gleiche teil geteildt, II teil gehören dem Cantori vnd daß dritte den Knaben, so mitt dem Cantori gesungen haben«. — Hierzu kommt dann noch das Schulgeld, mehrere Stiftungsgelder, Trankstener (8 alte Schock), 10 fl. aus der Sophienkirche (seit 1610), ferner freie Wohnung, persönliche Zulagen, 6 Scheffel Korn etc. —

[1] Historia Vnd beschreibunge des gantzen Lauffs vnd Lebens, wie nemlich ich Daniel Greiser, Pfarrer vnd Superintendens in Dreßden, meinen *curriculum vitae*, vom 1504. Jare an, bis in's itzo lauffende 1587. Jar, als nun mehr ein 83 järiger, durch Göttliche gnad geführt habe etc, Dresdae 1587. — Vgl. S. 251 Anm. 2.

der Gesang das wichtigste Unterrichtsfach der Kantoren[1]. Als Lehrer der dritten, vierten oder fünften Klasse mußten sie aber auch alle übrigen mit übernehmen. Darum war es selbstverständlich, daß sie sich auch genügende Kenntnisse auf gelehrten Schulen und Universitäten erworben haben mußten.[2]

Einen genauen Einblick in die Schulthätigkeit des Kantors im 16. Jahrhundert gewährt uns der schon angeführte Aktenband des Konsistorialarchivs zu Dresden, welcher einen ausführlichen, vom Rektor M. Friedr. Zorler bei Gelegenheit der General- Kirchen- und Schulvisitation im Jahre 1575 eingereichten Lektionsplan der Kreuzschule enthält.[3] Die Lehrstunden des Kantors sind hier in folgender Weise angegeben:

Montag und Dienstag.

6½ Uhr: *Preces matutinae* (Prima bis Tertia).
8 „ : *Flores poetarum* (Secunda),
12 „ : *Media hora tribuitur exercitio, et media explicationi praeceptorum Musices* (Prima bis Semitertia),
1 Uhr: *Audit et Scripturam corrigit* (Quarta),
2—2½ „ : *Preces Vespertinae* (Prima bis Tertia).

Mittwoch.

6½ Uhr: *Preces in temp.:* (Prima bis Tertia),
8 „ : *Flores Poetarum et exercitium Memoriae* (Secunda und Tertia),
12 „ : *Musica* (Prima bis Semitertia),
1 Uhr: *Legunt et scripturam exhibent Cantori* (Quinta),
2—2½ „ : *Preces Vespertinae* (Prima bis Tertia).

Donnerstag und Freitag.

6½ Uhr: *Preces matutinae* (Prima und Secunda),
8 „ : *Recitant lectionem Cantori* (Quinta),
1 Uhr: *Exercitium Musicum* (Prima bis Semitertia),
2 „ : *Audit Cantor* (Quinta,,
3—3½ „ : *Preces vespertinae* (Prima bis Tertia).

Sonnabend.

6—8 Uhr: *Recitatio et expositio catechismi D. Lutheri* (Quarta),
8 „ : *Lectio Evangelii Germ.* (Quinta).

---

[1] Nach den damaligen Anschauungen, daß nur ein tüchtiger Sänger ein guter Gesanglehrer sein könne, sah man bei der Anstellung von Kantoren bis in neuere Zeit besonders darauf, daß sie im Besitze einer guten Stimme seien. Vgl. hierzu Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, S. 482.

[2] Vgl. S. 289 den Brief des Oberstadtschreibers Schobert an den Leipziger Professor M. Joh. Friedrich.

[3] C.-A., Matricul Dresde de ao. 1575, fol. 714. Vollständig abgedruckt bei F. E. Gehe, Die Unterrichts- und Erziehungsanstalten in Dresden. Dresden und Leipzig, 1845, S. 24 ff.

Damals kamen auf den Kantor also täglich etwa vier Unterrichtsstunden, die sich freilich zwei Jahre später bereits zu mehren anfingen und 1584 die Höhe von sechs Stunden täglich erreicht hatten, worüber sich der damalige Kantor Andreas Petermann bitter beklagt.[1] Von besonderem Interesse ist bei diesem Plane, daß Montags und Dienstags ausdrücklich die eine Hälfte der Gesangsstunde der praktischen Übung, die andere aber der theoretischen Unterweisung in der Musik zugewiesen ist.

Die Thätigkeit des Kantors als Lehrer in der Schule ungefähr hundert Jahr später zeigt ein weiterer Lektionsplan vom Jahre 1670.[2] Der hierher gehörende Abschnitt lautet:

Pensum cantoris collegae IV ad D. Cruc.

Diebus Lunae et Martis, horis.

promeridianis:	*pomeridianis:*
a 7 ad 8. *etymologia compendii grammatices Schmidii cum quintanis.*	a 1 ad 2. *exercitium musicum cum alumnis.*
ab 8 ad 9. *vestibulum ianuae Latinitatis Comenii cum iisdem.*	a 2 ad 3. *syntaxis compendii grammatices Schmidii cum quartanis.*
a 10 ad 11. *hora privata.*	a 3 ad 4. *vestib. Comenii cum iisdem.*

Die Mercurii.

a 7 ad 8. *psalterium Germanicum cum tertianis et quartanis per vices cum coll. tertio.*
ab 8 ad 9. *catechesis Latina cum quartanis.*
a 9 ad 10. *exercitioli propositio et emendatio.*
a 10 ad 11. *hora privata.*

Die Jovis.

a 7 ad 9. *templi frequentatio.*	a 1 ad 2. *exercitium musicum cum Alumnis.*
a 10 ad 11. *hora privata.*	a 3 ad 4. *prosodia grammatices Schmidii cum Secundanis et tertianis.*

Die Veneris.

a 7 ad 8. *syntaxis compendii grammatices Schmidii cum quartanis.*	a 1 ad 2. *exercitium musicum cum alumnis.*
ab 8 ad 9. *vestibulum Comenii cum iisdem.*	a 3 ad 4. *loci communes Johannis Murmelii cum secundanis et tertianis.*
a 10 ad 11. *hora privata.*	

---

[1] Vgl. S. 266.

[2] Abgedruckt bei O. Meltzer »M. Johann Bohemus, kaiserlich gekrönter Poet, Rektor der Kreuzschule zu Dresden 1639—1676« im 112. Bande (Jahrgang 1875) der Neuen Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. Separatabdruck, Leipzig, Teubner, 1875, S. 20.

Die Saturni.

a 7 ad 8. *lectio evangelii Graeca cum tertianis et quartanis per vices cum collega III.*
ab 8 ad 9. *compendium Hütteri cum quartanis.*
a 9 ad 10. *exercitioli propositio et emendatio cum iisdem.*
a 10 ad 11. *hora privata.*

Diesen Schulunterricht hatten die Kantoren noch über 120 Jahre zu ertheilen, bis sie endlich im November 1791 auf Antrag Chr. Ehregott Weinlig's gänzlich davon befreit wurden, um den bis dahin bedeutend gesteigerten musikalischen Verpflichtungen beim Gottesdienst besser nachkommen zu können.

Die kirchlichen Amtspflichten des Kantors.

Wie anderwärts, so ging man auch in Dresden bei Neueinführung des protestantischen Gottesdienstes und Beseitigung des Überkommenen mit größter Vorsicht zu Werke. Vieles ließ man bestehen, was nicht unbedingt fallen mußte, so z. B. die lateinischen Metten und Vespern, in denen erst seit 1671 durch Konsistorial-Verordnung deutsche Lieder gesungen wurden.[1]

Die gesangliche Leitung aller Gottesdienste der Kreuzkirche, sowohl in Bezug auf Figural- wie Choralgesang, wurde dem Kantor übertragen, ebenso die Begleitung der sogenannten »ganzen« oder »Figural-Leichen«, wie auch der gewöhnlichen »halben« oder »Partikular-Leichen«. Letztere begleiteten vor Einführung der Reformation wöchentlich abwechselnd die drei Lokaten, wofür sie die davon fälligen Einnahmen zu gleichen Theilen erhielten.[2] Damit begründeten denn auch die Kollegen schon 1555 ihren Anspruch auf dieselben, ohne indessen zunächst Erfolg zu haben.[3] Als aber der im Jahre 1559 neu eingerichtete sonntägliche Gottesdienst in der Frauenkirche den beiden letzten Kollegen übertragen wurde, erbaten sie sich als Entschädigung in den Jahren 1560 bis 1562 wiederholt die Erlaubniß, »die leichen eine Woche vmb die ander mit Ihm [dem Kantor] zu holen«, was ihnen auch im letzten Jahre unter der Bedingung bewilligt wurde, daß sie sich mit dem Kantor zu gleichmäßig abwechseln-

---

[1] R.-A. B VII[a] 191[v] fol. 17[b].

[2] D I fol. 138.

[3] D I fol. 3—8 »Allerlei beschwerungen von hern Daniel Greisern Pfarhern, furbracht, sein aigene Handtschrift« aus dem Jahre 1555. Daraus fol. 6 Nr. 8: »Wer die cleinen funera beleiten sol vnter den scholdienern, der magister spricht, es gepüre ihnen allen, da myt sie alle das geniessen, der cantor spricht, es gepüret ihm, vnd darvmb hab er bey grosser arbeit ein geringer stipendium, den der supremus«. Der am Rand bemerkte Beschluss des Rathes lautet: »Sal der cantor 2 gr. nhemen von denen, die es vermögen, die armen ßollen geben, was sie vermoegen«.

der Versorgung der täglichen Metten und Vespern verpflichteten. Dadurch sah sich aber der Kantor wieder in seinen Einnahmen beeinträchtigt, infolgedessen diese Bestimmung um 1575 dahin geändert wurde, daß die »kleinen *funera*« allein von den drei Baccalaureen begleitet, die Einnahmen davon aber zur Hälfte dem Kantor abgetreten werden sollten. Daß dieser Zustand sich nicht lange erhalten konnte, ist leicht verständlich. So beschloß man in der That schon 1581, daß die »kleinen *funera* die vier vndersten Schuldiener, als der Cantor vnd die drey *Baccalaurien* ordentlichen nach einander beleiten vnd die *accidentia* vnter sich alleine gleich theilen« sollten. Betreffs der »*totalia funera*« dagegen bestimmte man, daß sie von sämmtlichen Lehrern begleitet, und ihnen die Accidenzien ebenfalls zu gleichen Theilen ausgezahlt werden sollten,[1] während dies bisher in absteigenden Raten von rund 8 bis 3 Groschen geschah. Diese Praxis blieb für die nächste Zeit maßgebend, bis sich der Rath wegen großer Nachlässigkeit der Kollegen einzuschreiten veranlaßt sah und in der neuen Schul- und Alumnatsordnung des Jahres 1616 bestimmte, dass die *funera figuralia* vom Kantor, die *choralia* wechselsweise von den unteren Kollegen »und nicht von einem Kleinen Knaben, wie bißanhero geschehen, mit dem Gesang bestellet werden« sollten.[2] — In der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts trat der Kantor jedoch sämmtliche von ihm allein zu begleitende Leichenbegängnisse dem *Regens Alumnorum*[3] ab, wogegen dieser für ihn in allen Früh-Metten singen mußte.[4]

In erster Linie war die Pflege und Leitung der Figuralmusik die Aufgabe des Kantors, sei es im sonntäglichen Hauptgottesdienst (Amtspredigt), bei den Wochenpredigten am Montag früh 8 Uhr in der Sophien- und Donnerstag früh 7 Uhr in der Kreuzkirche,[5] den

[1] D I fol. 365; vgl. S. 265.

[2] B VII[a] 191[i] Vol. I fol. 5[b].

[3] Die sogenannten »Regenten« wurden bis zum Jahre 1640 zur Beaufsichtigung der Alumnen aus den ältesten derselben, von da an aus solchen, welche ihr Universitätsstudium bereits beendet hatten, gewählt. Ihre erste Anstellung erfolgte wahrscheinlich im Jahre 1557, in welchem der Neubau der Schule und die Neueinrichtung des Alumneums vollendet war. — Der von Greiser in seiner Selbstbiographie an erster Stelle erwähnte Martin Bressler ist übrigens nicht der älteste mit Namen bekannte Regent (er amtirte nach D I fol. 351 von 1578—1581). Die Akten (ebenda fol. 273) enthalten auch ein Schreiben eines »Hieronymus Klossmann, der armen knaben auf der schul Regens« vom 29. Mai 1575.

[4] B VII[a] 191[v] fol. 20.

[5] Hasche bemerkt hierzu in seiner »Umständlichen Beschreibung Dresdens«, Bd. II S. 667: »Weil an diesem Tage der Superintendent predigt, so wird, wenn er auf die Kanzel geht, vom Chore figurirt: *benedicamus Domino, Deo dicamus gratias*, und vorher (seit 1580) die Litaney gesungen«. — Die Wochenpredigt am

musikalischen Vespern, bei den »Figuralleichen«, Brautmessen, in den Hochzeitshäusern, oder wohin er sonst mit seinen Schülern gerufen wurde.

Die Kirchenmusik im sonntäglichen Hauptgottesdienst der Kreuzkirche, schon in frühester Zeit meist in Instrumental- und Vokalmusik bestehend, scheint vor 1577 außerhalb der Festzeiten seltener aufgeführt worden zu sein, da der Kantor Andreas Petermann in diesem Jahre verpflichtet wurde, alle Monate einmal zu »figuriren«.[1] Diese Verfügung wurde 1581 dahin verschärft, daß in Zukunft »ein Sonntag vmb den andern in den Zweyen kirchen figuriret werden« solle (vgl. S. 265).

In der Frauenkirche lag dies seit 1559 den unteren Kollegen ob. Daß hierbei keine Musterleistungen zustande kamen, da doch nur ein geringer Theil derselben genügend musikalisch beanlagt war, ist selbstverständlich. Daher überrascht es nicht, wenn um das Jahr 1600 der Kantor auch die Musik in der Frauenkirche übernehmen mußte, bis sie, wie auch die seit 1610 hinzugekommene Feiertagsmusik der Sophienkirche im Jahre 1681 ein musikalischer Kollege wieder freiwillig versorgte. Allein auch dieser zweite Versuch konnte von keiner allzu langen Dauer sein, obwohl die Kollegen von den Organisten kräftig unterstützt wurden. Im Jahre 1725 übertrug man sie wieder dem Kantor,[2] der sie seitdem ununterbrochen geleitet hat.

Neben diesen Aufführungen traten dann im 18. Jahrhundert die musikalischen Vespern am Sonntag Nachmittag 4 Uhr und die Passionsmusiken mehr und mehr in den Vordergrund. Erstere fanden zu genannter Zeit bis in die Mitte der 30er Jahre unseres Jahrhunderts statt, während sich die Vespern des ersten Feiertages der drei hohen Feste sogar noch etwas länger erhielten. Aber auch sie

---

Montag in der Sophienkirche, 1610 von der Kurfürstin Sophie gestiftet, wurde von sämmtlichen Geistlichen der Kreuzkirche abwechselnd gehalten. Jedesmal, wenn der Superintendent predigte, fand Vokal- und Instrumentalmusik statt, die jedoch später wegfiel. Wegen Mangels an Besuch wurde der Gottesdienst in neuerer Zeit auf Mittwoch Abend 6 Uhr verlegt. Zum 1. Mal zu dieser Stunde fand er am 14. Jan. 1880 statt.

[1] D I fol. 279; vgl. S. 263.

[2] Eine nachträgliche Randbemerkung in dem vom Rektor Joh. Bohemus angelegten starken Bande des Kreuzschul-Archivs »*Pandectae Rerum ad D. Crucis attinentium* etc.« 1639 ff. fol. 108 sagt: »Weil M. Frenzel, Coll. III, als ein Philo-Musicus die Kirchen-Music in der Frauenkirche einmal gutwillig übernommen und seinen successoribus und Collegen eine Last helffen aufladen, daher ists billig und recht, daß dem Cantori und Coll. V Reinholden solche Last wiederum auferlegt worden ist, so wie es des Cantoris Pflicht ist in der Sophienkirche zu musiciren«.

mußten, als die Abendgottesdienste eingeführt wurden, zu Gunsten der Sonnabend-Vespern weichen. Diese sind somit der letzte Rest der alten Matutin- und Vesperordnung.

Die Kreuzkantoren zu Dresden.

Nach Neuorganisation der Schule wandte man sich Anfang 1540 behufs Neubesetzung der beiden wichtigsten Posten, des Rektorates und Kantorates, nach Wittenberg, um von diesem geistigen Centralpunkte Deutschlands sich tüchtige Kräfte aus den Kreisen der Universität zu erbitten. Besonders war es hier Melanchthon, der sich allezeit lebhaft für das Dresdener Schulwesen interessirte und auch später noch oftmals bei Vakanzen geeignete Männer empfahl. Er sandte für das Rektorat M. Nicolaus Caesius, für den Kantorposten aber

Sebaldus Baumann, 1540—1553,

geboren zu Nürnberg um das Jahr 1515. Dieser besuchte in seiner Jugend vermuthlich eine der vier Schulen seiner Vaterstadt und wandte sich dann nach Wittenberg, wo er im Wintersemester 1537 »*sub Rectoratu eximii vtriusque Juris Doctoris Blighardi Sindringeri Heydelbergensis*« immatrikulirt wurde.[1]

Daß er bereits vor 1542 Kantor in Dresden gewesen ist, bezeugt der Superintendent Daniel Greiser in seiner schon erwähnten Selbstbiographie,[2] ebenso der spätere Kantor Andreas Petermann in einem Gesuche an den Rat vom 24. Aug. 1581.[3]

Den Geburtsort Baumann's, Nürnberg, nennt ausser der Wittenberger Matrikel zuerst der Rektor M. Tobias Simon (1591—1624).[4] Da die Taufregister bei St. Sebald und Lorenz in Nürnberg nur bis 1533 zurückgehen, ist es leider nicht möglich, etwas Genaueres bezüglich des Geburtsjahres und der Eltern Baumann's anzugeben. Auch das städtische Archiv und das des Germanischen National-Museums

---

[1] C. E. Foerstemann, *Album Academiae Vitebergensis ab a. Ch. MDII usque ad a. MDLX. Lipsiae*, 1841, S. 166.

[2] Hier heißt es S. 70: »Von Schuldienern meldunge zu thun, so habe ich bey meinem antrit gefunden: M. Nicolaum Coesium als Rectorem, M. Johannem Tetelbach als Supremum, Sebaldum Baumannum als Cantorem, Jetzo Wirth oder Gastgebern zum Güldenen Lewen, Antonium Rudolphi als Baccalaurium«.

[3] D I fol. 360b.

[4] *Oratio de Praecipuis Beneficiis huc usque in Scholam Dresdensem a Deo collatis, post ejusdem Renovationem Anno Christi 1619 in autumnali examine recitata a M. Tobia Simone, Dresdensis Scholae Rectore. Dresdae, in officina Gimelis Bergen.*

enthalten nichts, was zur sicheren Ermittelung seiner Familie führen könnte. Soviel steht jedoch fest, daß die Familie Baumann eine in Nürnberg alt angesessene ist, deren Glieder meist dem Handwerkerstande angehört haben. In den Akten des Kgl. Kreisarchivs zu Nürnberg, welches das alte reichsstädtische Archiv in seinen wesentlichen Bestandtheilen verwahrt, wird sie oft genannt. Bereits im Jahre 1363 kommt ein »Hans Pawman, Lederer« als Nürnberger Bürger vor. Vermuthlich gehört auch der berühmte Verfasser des in Chrysander's Jahrbüchern Bd. II gedruckten ersten Orgelbuches und Erfinder der deutschen Lautentabulatur, Conrad Paumann, geb. um 1410 zu Nürnberg, Organist an St. Sebald, zu den Vorfahren unseres Kantors. — In »Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis«, Nürnberg, 1682, Rochuskirchhof, findet sich ferner S. 23: »Grab Nr. 631. Hanns Baumann, Zigler, verschied im 1533 Jahr«, und bei Trechsel »Johanniskirchhof«, Nürnberg 1735, S. 524: »Martin Baumans stat pfeifers, Wolf von Hals Instrumentistens vnd irer beider Eelichen leibserben Begrebnis 1582«. — Obwohl Akten über seine Amtsführung vollständig fehlen, und nur hier und da sein Name erwähnt wird,[1] sind dennoch einige Notizen in den Rathsprotokollen (A II 100^b) enthalten, die trotz ihrer Kürze ein Urtheil über seinen Charakter und sein Wesen mit genügender Sicherheit ermöglichen. Darnach dürfte allerdings auch sein Leben eine Illustration zu jenem Sprichwort sein: *cantores amant humores*.

Wir lesen hier fol. 97, daß der Rath Sonnabend nach Sebaldus 1551 (= 22. Aug.) über »Jacoff den pfeiffer« verhandelt, über den mancherlei Klagen eingegangen waren. Man beschließt, diesem zu verbieten, daß er nachts nach 9 Uhr auf die Gassen gehe, auf den Hochzeiten bettele und die Leute übertheuere. Der zweite Punkt wird ihn wohl auch mit dem Kantor in Konflikt gebracht haben. Denn das Singen in den Hochzeitshäusern bei den Gastmählern war eine der bedeutendsten Einnahmequellen des Kantors und seiner Schüler. Durch das Betteln des Stadtpfeifers aber, der die Instrumentalmusik, das Aufspielen zum Tanze, zu versorgen hatte, mögen wohl auch die Einnahmen des Kantors beeinträchtigt worden sein. Dies wird zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen beiden geführt haben. Ja wir lesen sogar in eben diesem Protokolle, daß der Stadtpfeifer »denn Cantor vff Zictzschmans Hochtzeit hat wollenn hawenn«.

Ein weiterer Eintrag datirt von Freitag nach Cantate 1551 (= 1. Mai): »Cantor hat vmb 200 fl., dy Ime furtzustrecken, gebeten, vff zween Jar lang, halb an szeyner besoldung Ane Vortzinssung zween Jar abgehen zu lassen, die andern hundert fl. zu vorzinßen gebetenn«.

[1] D I fol. 138 und 360^b.

Aber auch noch anderwärts scheint er Schulden gehabt zu haben, z. B. bei einem Edelmanne Meyrod, der sich, um sein Geld wiederzubekommen, an Baumann's Oberbehörde, den Rath, wendete. Denn in den Protokollen findet sich fol. 182 folgende Bemerkung: Mittwoch nach Trinitatis 1553 (= 31. Mai). »Cantor ist vorclagt etzlicher schulde halb, ann Meyroden ist der Cantor gewiesenn« (nämlich: ihn zu bezahlen). In seinem Ärger aber über diesen Verweis ließ Baumann in der Stadt seinen Gefühlen gegen den Rath in ungeziemenden Worten freien Lauf, weßhalb ihn dieser drei Tage in's Gefängniß legte. Über diese Angelegenheit lesen wir fol. 182b: Sonnabend nach Trinitatis 1553 (= 3. Juni). »Cantor ist außm gefangknus gelassenn vnnd ist Ime vndersagt, das er sich mit vngeschicktenn Wortten Im Rath auch sonst gehalden, darauß dem Rath allerley Vnrichtickait der Stadt erfolgenn konte. Solle den Edelman vor allen dingen zuefriedenn stellenn, vnd wegen seynes Vnvleises vfs neste quartall seynnen beschiedt habenn, welchenn er angenommen, Sich bedanckt des Diensts.«

Unfleiß, Vernachlässigung seiner Berufspflichten war es also, was den Rath nöthigte, ihm für Michaelis 1553 den Dienst zu kündigen. — Aber selbst diese Verfügung vermochte bei ihm keinen Eindruck zu machen, wie aus dem Angeführten ersichtlich ist. Er trat vermuthlich sofort, oder bald darauf, jedenfalls noch unter dem Kapellmeister Joh. Walther als Tenorist in die kurfürstliche Kapelle zu Dresden ein. Denn wir finden seinen Namen in der Kurfürstlich Sächsischen Kantoreiordnung vom 1. Januar 1555 wieder.[1] In der Liste der 14 kurfürstlichen Sänger, »so zuuorn In vnser Cantorey gewesen, welchenn Ire besoldung Quartallweise gegeben wirdet«, steht als vorletzter: »Sebald Baumann, Tenorist, 7 fl. 5 gr. 3 ₰«. Nach der am 7. Aug. 1554 erfolgten Pensionirung Joh. Walther's vermehrte der Kurfürst August die Kapelle um ein Beträchtliches. Außer dem neuen Kapellmeister Matthias le Maistre und drei Organisten enthielt sie nunmehr 33 Sänger, darunter 6 Niederländer, welche zu jener Zeit einen Weltruf als Sänger hatten. Baumann ist auch hier unter den Tenoristen mit aufgeführt. — Die Niederländer wurden monatlich mit 10 fl. besoldet, während sich das Gehalt der deutschen Sänger nach einer Zulage auf vierteljährlich 12 fl.

[1] Nach dem im K. S. Finanzarchive befindlichen Originale mitgetheilt von M. Fürstenau in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 9. Jahrgang (1877) S. 235 ff. — Vgl. auch M. Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königl. Sächs. musikalischen Kapelle. Dresden, 1849, S. 21.

steigerte. Außerdem gab es noch mehrere italienische Instrumentisten, die jedoch in der Liste nicht mit aufgeführt sind.[1]

Daß diese neue Kantoreiordnung v. J. 1555 sehr nothwendig geworden, weil »sich nicht allein allerlei Uneinigkeit gesammelt, Spaltung und Rottirung unter den alten und neuen Gesellen in der Cantorei zugetragen, sondern auch etliche unterstanden, einander mündlich und schriftlich an ihre Ehre anzugreifen und zu schmähen, auch bisweilen Gewalt zu brauchen, und die Hand an einander zu legen,« ist einleuchtend. In einem so großen Verbande, in welchem Geister, wie Sebald Baumann, nicht nur einmal vorhanden gewesen sein werden, in dem außerdem die Bevorzugung der Ausländer den nationalen Gegensatz verschärfte, wäre es ein Wunder zu nennen, wenn diese Uneinigkeiten nicht eingetreten wären.

Lange jedoch wird Baumann nicht mehr der kurfürstl. Kapelle angehört haben. In den Rathsprotokollen findet sich fol. 334 ein Eintrag: Mittwoch nach Bartholomei 1557 (= 25. Aug.). »Sebald Baumann der Alte Cantor ist fürgefordert der hundert gülden halben, laux (Lucas) lorentz kyndernn zustendigk. Ist Ime frist gegeben biss nestkommend Mittwoch dy 105 fl. zu erlegenn«. Wir hören auch hier wieder die alte Klage. Ob er diese für damalige Zeit bedeutende Summe von 100 fl. mit deren Zinsen innerhalb einer Woche aufgetrieben und bezahlt haben wird, ist wohl billig zu bezweifeln. Dann aber dürfte er eine Zeit lang im Gefängniß zugebracht und schon dadurch seine Stellung verloren haben.

Nunmehr folgte aber Baumann einer inneren Neigung: er wurde »Gastwirt zum Güldenen Löwen«, als welchen ihn Greiser noch im Jahre 1587 kennt.[2] Auch in den Akten des Rathsarchivs kommt er noch einmal 1588 vor, wo er um Concession nachsucht, fremdes Bier führen zu dürfen.[3]

Verhältnismäßig spät, erst 1551, wurde Baumann Bürger der Stadt Dresden. Das Bürgerbuch (CXIX 1 fol. 55[b]) sagt hierüber: »Sebaldus Baumann Cantor ist nach Sixti anno 51 (= nach 9. Aug.)

---

[1] Bei Fürstenau, Beiträge etc. S. 24 ff. findet sich eine insofern von dieser etwas abweichende Liste aus einem Hofbuche von 1555, als hier die Kapelle außer 13 Kapellknaben aus 25 Personen bestehend angegeben wird, und die deutschen Sänger (darunter Seb. Baumann) noch ihren früheren Gehalt von 29 fl. jährlich beziehen. Außerdem sind hier auch noch die Namen der »Welschen Instrumentisten in der Musica« hinzugefügt, an ihrer Spitze Anthonio Scandellus.

[2] Vgl. S. 251 Anm. 2.

[3] H I 6 fol. 1—12, 24 ff.

zcum Burger angenommen vnd voreydet, sol die briffe bringen,[1] ist Ime das Burgerrecht geschenkt«. —

In welchem Jahre er gestorben, läßt sich nicht ermitteln. Soviel aber steht fest, daß er ein Alter von über 70 Jahren erreicht haben muß. —

Baumann war, wie der Umstand, daß er längere Zeit der kurfürstlichen Kapelle angehört hat, mit Sicherheit schließen läßt, ein nicht unbedeutender Tenorsänger, eine Eigenschaft, der er in erster Linie auch das Kantorat zu verdanken gehabt haben mag. Unter seinen Kollegen findet man die vorzüglichsten Sänger, wie Hanns Puffault, Johann Lormus, Valerian van Asper, Johann Basten, Anthonius van Dorp und Johann Nusser. — Aber auch als Komponist von einigen Messen und Motetten ist er thätig gewesen, wie dies aus den noch vorhandenen Inventarien und Verzeichnissen der alten Notenbestände der Kreuzkirche hervorgeht (vgl. Anhang).

Baumann's Nachfolger im Kantorat ist

Johannes Selner (Sölner), 1553—1560.

Die mit Baumann gemachten schlechten Erfahrungen riethen bei Neubesetzung des Kantorates zu besonderer Vorsicht. Man wandte sich darum abermals an Melanchthon nach Wittenberg, der denn auch dem Rathe einen »geschickten Cantorem zu Regierung der Pfarrkirche« verschaffte.[2]

So trat Joh. Selner, bisher Kantor in Wittenberg, sein neues Amt in Dresden wohl gleich nach Abgang Baumann's, oder nicht lange darauf an.

Er war um 1525 in Neuburg in der Pfalz geboren und kam 1550 nach Wittenberg, um hier Theologie zu studiren. Seine Immatrikulation erfolgte am 16. Juni unter dem Rektor Joh. Forster.[3] Mit Melanchthon hat er augenscheinlich in näherem Verkehr gestanden, worauf er aber auch nicht wenig stolz war. Mit Nachdruck weist

[1] Die Papiere, welche zur Erlangung des Bürgerrechts beigebracht werden mußten, waren: 1) der »Geburtsbrief«, zum Nachweis der ehelichen Geburt, und 2) der »Abschiedsbrief«, ein Leumundszeugniß der letzten Obrigkeit. (Vgl. Richter, Verfassungsgeschichte etc., Bd. I S. 217.)

[2] Vgl. H. M. Neubert, Melanchthon und die Stadt Dresden, 1860, S. 31.

[3] Foerstemann, Album Academiae Vitebergensis etc., S. 257. — Sein Geburtsort wird außer an dieser Stelle in dem schon genannten Aktenbande des C.-A., Matricul Dresde de ao. 1575, fol. 37 bezeugt.

er in dem weiter unten noch näher zu besprechenden Schreiben an den Rath darauf hin: »... so habe ich mich selbst nicht eingedrungen, Sondern von dem Herren Philippo Vocieret vnd gen dreßen geschickt bin worden.« Die Kantoratswohnung in der Schule wurde ihm zwar mit Rücksicht auf den Platzmangel und den bald in Aussicht stehenden Neubau der Schule nicht wieder eingeräumt, doch versprach man ihm auf Verwendung Melanchthon's, ein Wohnungsgeld auszuzahlen. — Aus einem undatirten Schreiben Selner's, seinem Inhalte nach unzweifelhaft in das Jahr 1557 gehörig,[1] ersieht man nun, daß er dieses Wohnungsgeld von jährlich 10 bis 20 fl. drei Jahre lang erhalten hat, während es ihm im vierten genommen werden sollte. Darüber beschwert sich Selner in nachdrücklicher Weise. Er habe an sich schon eine solche geringe Besoldung, daß er die vier Jahre über »nicht vier groschen eröbert«. Bei Übernahme dieses Amtes habe er natürlich geglaubt, daß er sich auch pekuniär verbessern werde. Denn, fährt er fort, »Wie solte ich Einenn gueten Dienst, den ich Noch in der posession gehabt, verlassen, bei welchem ich mehr Nutz hette schaffen können, den bei dieser Condition ahn Studieren vnd andern Mehr, Wen ich nicht bedacht hette, ich wurde es verbessert haben, Wie ichs denn Inn der Wahrheit Nicht verbessert, ... dieweil ich zu Wittennbergk Meyne *preceptores* hette hören konnen, vnd daneben mir von meiner besoldung (Welche sich In die funnffsechzigk gulden erstreckt, Oder mehr) Bucher zeigen hette konnen, vnd Neben andern Burgern Meinen genieß vnd Narungk von den Tischgengern haben Mogen, Vnd ehr gefurdert Wer Worden den anderswo«. Auch habe er zu gleicher Zeit vom Nürnberger Schulmeister eine Vokation zum Kantorat erhalten, wo er in einem eigenen Hause hätte wohnen können. Dies alles habe er »wegen des diennstes zue Dresden fahren lassen mussen«. Er bitte also, ihn entweder in die Schule zu nehmen,[2] oder mit einer näher gelegenen Wohnung zu versorgen. Denn, schließt er, »ich habe der Winters Zeit Weder leuthen Noch Seiger Schlagen gehört, Wen ich frue auf die kirchen habe warten sollen, vnd Manchmal vbel vnd hart er-

---

[1] D I fol. 69 ff. Es ist zwar zwischen Stücken vom Jahre 1558 eingeheftet, doch kann dies noch kein Beweis für die Abfassung in letztgenanntem Jahre sein. Ausschlaggebend für die Datirung sind die Worte: »nachdem ich nun in das virte iar dieser loblichenn Stadt Dresdenn Schuel vnnd kirchen diener gewest«.

[2] Wie dem Supremus M. Georg Wittkopf, so war auch dem Kantor kurz vor Fertigstellung des neuen Schulgebäudes vom Rathe mitgetheilt worden, daß sie zwar für ihre Person, nicht aber mit ihren Familien in diese einziehen könnten. (D I fol. 73. 75.) Seitdem wohnen in der Regel nur unverheirathete Kantoren in der Schule.

froren bin, Wen ich zue frue oder Zue Zeitlich kommen bin, vnd Metten Singen habe wollen«.

Dieses Schreiben ist in mehrfacher Beziehung interessant. Zunächst könnte Selner's Klage über geringe Besoldung auffallen, die jedoch entschieden eine unberechtigte ist. Wenn auch sein festes Gehalt geringer war, als in Wittenberg, so wurde doch, wie wir sahen, sein Einkommen durch allerhand Accidenzien und Stiftungen nicht unbedeutend gesteigert, zumal der Kantor damals noch eine der wichtigsten Einnahmequellen, die »halben Schulleichen«, allein genoß. Übrigens ist auch die Einziehung des Wohnungsgeldes seitens des Rathes nur verständlich, wenn man die finanziellen Verhältnisse des Kantors als günstige voraussetzte. Da S. in Wittenberg unter anderen Nebeneinnahmen solche besonders von Tischgängern gehabt hat, darf man schließen, daß er schon dort einen eigenen Hausstand besaß.

Mit der Bemerkung am Schluß berührt er das einzige Mal den Kreis seiner Berufsgeschäfte. Gemeint sind hier die Metten an Sonn- und Festtagen, welche damals $^{1}/_{2}$5 Uhr morgens ihren Anfang nahmen.[1] — Der Erfolg dieses Schreibens ist aus den Akten nicht ersichtlich.

Auch Selner scheint, wie damals und noch längere Zeit nachher die meisten Lehrer an den öffentlichen Schulen, sein Schulamt und Kantorat nur als Durchgangsstation zum geistlichen Amte betrachtet zu haben. Aus einigen schriftlichen Klagen des Rektors M. Tobias Möstel über den Kantor vom Jahre 1558[2] fühlt man es heraus, daß dieser nicht völlige Befriedigung in seinem neuen Wirkungskreise gefunden hat. Von Natur wohl weniger mit Energie begabt, die zur Wiederherstellung der unter der Amtsführung seines Vorgängers natürlich sehr gesunkenen Disciplin unerläßlich gewesen wäre, läßt er in dieser Beziehung noch manches zu wünschen übrig. Eine gewisse Gleichgiltigkeit und Bequemlichkeit in seinen Pflichten in Kirche und Schule kann den Respekt vor seiner Person bei den Schülern natürlich auch nicht gehoben haben. Von besonderem Interesse ist die Mahnung des Rektors, der Kantor möchte sich in Zukunft die Mühe nicht verdrießen lassen, unter den Kompositionen für den Figuralgesang nur die besten auszusuchen und diese, wenn nöthig, abzuschreiben. Er scheint also zu seiner Erleichterung außer

[1] Derselben Klage begegnet man im Jahre 1606 wieder, auch hier zu dem Zwecke, eine Amtswohnung in der Schule zu erlangen. Vgl. S. 282.
[2] D I fol. 67.

eigenen Kompositionen[1] meist alte und bereits vorhandene Kirchenstücke aufgeführt zu haben. Der Wortlaut dieses Schreibens ist: ».... *Ut autem in Cantore quaedam hactenus desiderata emendentur haec praecipua sunt: 1) Rationem habeat chori omnibus temporibus et inquirat optimas quasque in cantu figurali compositiones, nec fugiat laborem describendi easdem, si res ita postulet, et sedulo curet, ut in publico devitentur confusiones. 2) Disciplinam, quantum in ipso est, tueatur in templo et schola, et pompis funeribus ne immodestia iuventutis hominum oculos et aures offendat. 3) Ut disciplinam rectius tueri possit, non fugiat labores scholasticos in lectionibus, quibus adolescentibus et pueris prodesse potest, ita enim magis ipsum reverebuntur. Et sciat, nisi doctrina, eruditione et industria auctoritatem in schola sibi comparaverit, nullam ipsius unquam alia ratione futuram. De reliquis admonebit eum Apostoli dictum: Hoc tantum requiritur in ministro, ut sit fidelis*«.

Noch einmal begegnet uns Selner's Name in den Akten. Pfingsten 1559 (= 14. Mai) wenden sich nämlich alle Schulkollegen in einem Schreiben[2] an den Rath, aus dem man ersieht, daß sich mehrere musikliebende Bürger bei den Aufführungen von Figuralgesängen in der Kirche fleißig betheiligt haben. Der Kantor und die Kollegen bitten darum um etwas Bier für eine Entschädigung derselben, »damitt diejenigen, so vnsere *Musicam* Zieren helffen, desto williger Bleiben«. Wir stehen hier vor der interessanten Thatsache, daß bereits in damaliger Zeit und bis weit in das 18. Jahrhundert hinein bei schwacher Besetzung der Männerstimmen vom Kantor musikalische und stimmbegabte Bürger zu den Aufführungen, besonders während der Festtage, herangezogen wurden. Diese Bierspende ist der Anfang des später sogenannten »Stabilisten-« oder »Cantantenbieres«, zu dessen Kostendeckung den Kollegen seit Ostern 1615 alljährlich aus den Erträgnissen des Klingelbeutels der Sophienkirche 7 fl. gezahlt wurden.[3]

Im Anfang des Jahres 1560 endlich erfüllten sich Selner's Wünsche nach einer geistlichen Stelle. Er wurde als Pfarrer nach Leubnitz bei Dresden berufen und starb hier Ende November 1583.[4] Als solcher unterzeichnete er auch 1577 die Concordienformel. —

Von seiner Familie ist mir der Name eines in Leubnitz geborenen Sohnes bekannt geworden, der als Johann Seldner in den Schüler-

[1] Die Notenverzeichnisse nennen als solche 5 Bände lateinischer Motetten in Schweinsleder, vom Jahre 1557. Vgl. Anhang.

[2] D I fol. 96.

[3] Vgl. hierzu S. 310.

[4] D II fol. 32 ff.

listen der Fürstenschule zu Meißen zu finden ist, wo er am 21. Juni 1582 aufgenommen wurde und bis 1. Januar 1584 verblieb.[1] Auch bewarb sich ein Schwiegersohn Selner's, Oswald Gottewald, nach dem Tode seines Schwiegervaters unter sieben Geistlichen mit um die Leubnitzer Pfarrstelle, empfohlen durch Dr. Paul Luther und den Besitzer des Rittergutes Lockwitz, Hans Alnpeck.[2] Der Rath wählte aber den schon erwähnten M. Friedrich Zörler.[3] —

Auf Selner folgt

M. Andreas Lando, 1560 bis 1561.

Über ihn schweigen die Akten vollständig, was sich aus der Kürze seiner Wirksamkeit wohl erklären läßt. Nur ein einziges Mal nennt hier der folgende Kantor Andreas Petermann seinen Namen in einem Gesuch an den Rath vom 24. August 1581 bei Gelegenheit der Aufzählung seiner Amtsvorgänger,[4] und zwar in einer Schreibweise, die von der späterer Geschichtsschreiber der Kreuzschule abweicht. Denn die schon mehrfach erwähnte Selbstbiographie Greiser's führt ihn als Andreas Fando auf, eine Lesart, welche dann alle übrigen entlehnt haben. Sicher ist dies dort nur ein Druckfehler, denn die angeführte Stelle in D I hat deutlich »*Lando*«. Letzterer Lesart gebührt als der älteren und einzigen urkundlich beglaubigten der Vorzug, ganz abgesehen davon, daß Lando ein damals sehr verbreiteter Name gewesen ist, während »Fando« in keinem biographischen Lexikon vorkommt.

Lando wurde im Januar 1544 unter dem Rektor Dr. med. Melchior Fendius auf der Universität Wittenberg inscribirt.[5] Die Matrikel nennt ihn »Sprenbergensis«, wodurch die zuerst von Tobias Simon (vergl. S. 251 Anm. 4) gebrauchte Bezeichnung »Vandalus« eine dankenswerthe Aufklärung erhält. Da Spremberg an der Spree im ehemaligen

[1] Kreyssig, Afraner-Album. S. 62.

[2] Dr. Ed. Heydenreich, Kurze Geschichte des Kirchspiels Leubnitz bei Dresden. Leipzig, Teubner, 1878. S. 42.

[3] Zörler wurde 1565 auf der Universität Leipzig immatrikulirt, 1572 als »wissenschaftlicher Hilfslehrer«, und bald darauf als erster Lehrer der neugegründeten 7. Klasse der Kreuzschule angestellt, und war dann von 1575 bis 1583 Diakonus in Alten-Dresden (jetzt: Dresden-Neustadt).

[4] D I fol. 360b. Es enthält die Bitte um alleinige Überlassung der »halben Schulleichen«. Der hierher gehörige Passus lautet: ». . . . die Accidenzien, welche doch alle meine Antecessores Als nemlich M. Andreas Lando von Leipzig, Herr Johannes Sölner, Jetziger Zeytt Pfarrer zu Leubnitz, Sebaldus Baumann Volkomblichen vber die vierzigk Jhar gehabt«.

[5] Foerstemann, a. a. O., S. 209. Hier wird er fälschlich als Andreas Jando angegeben.

Gebiete der Vandalen zwischen Elbe und Weichsel liegt, dürfte die Identität des Studenten mit dem Kantor Andreas Lando bewiesen sein.

Wohl sofort nach vollendetem Studium in Wittenberg, im Jahre 1547, trat dieser sein neues Amt als Kantor an der Nikolaischule zu Leipzig an,[1] welches er demnach 13 Jahre verwaltet hat. Dazu würde auch ein von Neubert,[2] leider ohne Angabe des Fundortes mitgetheiltes Citat aus einer offenbar urkundlichen Quelle: »welcher lange Jahre Cantor und Schulmeister in Leipzig gewesen« sehr wohl passen.

Über sein Leipziger Kantorat verlautet nicht das Geringste. Meine Nachforschungen an Ort und Stelle sind ergebnißlos geblieben. Auch seine Promotion scheint bereits in Wittenberg erfolgt zu sein, da die Promotionsakten im Archiv der philosophischen Fakultät zu Leipzig seinen Namen nicht enthalten. In den Lehrerlisten der Nikolaischule wird er zwar auch genannt, doch hat dies für uns keinen Werth, da die betreffende Notiz mit derselben falschen Schreibweise seines Namens gleichfalls erst aus Tob. Simon's Schrift herüber genommen ist.[3] —

Auch bei dieser Vakanz hatte Melanchthon noch kurz vor seinem Tode (19. April 1560), als er vom Superintendent Greiser erfahren, daß das Kantorat der Kreuzschule erledigt sei, für einen Nachfolger gesorgt. Er schickte sogleich »einen für diese Stelle geschickten Gesellen«, Namens Michael Reinhard, nach Dresden an den Rath, welcher jedoch bereits Lando berufen hatte. Indessen unterließ es der Rath nicht, Melanchthon in einem Briefe d. d. Montag nach Judica 1560 seinen Dank auszusprechen und mitzutheilen, daß er dem Michael Reinhard für seine Mühe »eine Verehrung oder Viaticum«

---

[1] Sein Kantorat an der Nikolaischule bezeugt die bereits herangezogene Stelle in Tob. Simon's, »*Oratio de praecipuis beneficiis* etc.« wo zu Lando's Namen noch hinzugefügt wird: »*Vandalus, ex schola Senatoria Lipsiensi huc vocatus*«.

[2] Vgl. dessen Schrift »Melanchthon und die Stadt Dresden«, S. 51.

[3] Archiv der Nikolaischule, Tabul. schol. Nicol. 7: *Ad Historiam Scholae Nicolaitanae ex B. Vogelii MSS; cum supplementis, ao. 1747* (von Ortlob, Rector schol. Nicol. 1746—1751), S. 17: »M. Andreas Fando, Vandalus, ward an. 15 . . zum Cantor bestellet und An. 1560 als Cantor nach Dreßden befördert, v. M. Tob. Simonis, Rect. Dresd. *Oratio 1619 recitata in autumnali examine: de praecipuis beneficiis in Scholam Dresd. a Deo collatis*«. — Ebenso Tabul. schol. Nicol. 8 S. 76 und bei Forbiger, Beiträge zur Geschichte der Nikolaischule in Leipzig. II S. 35. — Vogel hat zu dieser Notiz höchstwahrscheinlich den auch weiter unten noch zu erwähnenden Sammelband der Universitätsbibliothek Leipzig (Signatur: Hist. Sax. 951) benutzt, der außer der genannten Schrift Simon's mehrere andere ältere Programme der Kreuzschule enthält. Denn die Jahreszahl 1560 findet sich bei Simon nicht im Text, sondern ist, wie viele andere Bemerkungen, mit Tinte an den Rand geschrieben.

verabreicht habe und denselben, sobald er seiner bedürfen sollte, vor anderen zu befördern erbötig sei.[1]

Ob Lando im folgenden Jahre gestorben oder weiter befördert worden ist, läßt sich nicht feststellen. Sicher jedoch ist, daß 1561 der Baccalaureus

Andreas Petermann, 1561—1585 (?),

zum Tertius und Kantor aufrückte. Jener Michael Reinhard scheint also unterdessen eine anderweitige Stellung erlangt zu haben, sodaß man von seiner Berufung absah.

Schon Tob. Simon bezeichnet Petermann als »Dresdensis« und nach ihm Bohemus, Egenolf etc.[2]

Auch er hatte in Wittenberg studirt, wo er am 9. Juli 1554 unter dem Rektor Sebastian Theodoricus immatrikulirt wurde.[3] Sofort nach Beendigung des akademischen Trienniums wurde er Kantor zu Alten-Dresden,[4] eine Stellung, die er indessen nur ganz kurze Zeit, etwa bis Michaelis desselben Jahres, innegehabt haben kann, denn in einem Schreiben an den Rath vom 11. Mai 1577 bezeichnet er sich selbst als »den eltesten Schuldiener alhier [an der Kreuzschule], der die kirch vnd Schuel *molestias* in die 20 Jhar ausgestanden.« Hiernach ist Petermann noch im Jahre 1557 als Baccalaureus in Neu-Dresden angestellt worden. Den Grund zu diesem raschen Wechsel erfahren wir aus einer ebenso kurzen Notiz derselben Rathsprotokolle (fol. 327): Sonnabend nach Margarethe 1557 (= 17. Juli). »Alt Dreßden, pfarher des Cantors halben vnvleiß Inn [gegenüber] den Stadkyndernn«. Der Altendresdener Pfarrer hatte sich also bereits 3 Tage nach Petermann's Anstellung beim Rath über seinen Unfleiß beklagt. Die Folge davon wird seine baldige Versetzung als Baccalaureus an die Kreuzschule gewesen sein. —

Die erste Kunde von ihm erhalten wir erst wieder im Jahre 1560. Wie schon oben erwähnt (vergl. S. 248), war 1559 dem Baccalaureus und Infimus[5] die Ausführung des Gesanges bei den neu eingerichteten

---

[1] Vgl. Neubert a. a. O. S. 51.

[2] Ein genaues Geburtsjahr von ihm und den späteren in Dresden geborenen Kantoren anzugeben ist leider unmöglich, da in Folge des Bombardements und Brandes der Stadt, 1760, auch sämmtliche alten Kirchen- und Taufbücher der Kreuzkirche mit verloren gegangen sind.

[3] Foerstemann, a. a. O., S. 294.

[4] Rathsprotokolle A II 100^{b} fol. 326^{b}: Mittwoch nach Margarethe 1557 (= 14. Juli) »Andreas peterman Cantor zue alten Dressden Angenommen«.

[5] Die fünfte Lehrerstelle besteht seit 1558.

Gottesdiensten der Frauenkirche übertragen worden, ohne daß dadurch ihre Einnahmen sich erhöhten. Darum petitionirte Petermann gleich nach dem Weggange des Kantors Selner im Jahre 1560 mit dem Infimus Balthasar Wagner um die Accidenzien von den »kleinen Schulleichen«.[1] »Dieweil aber«, heißt es hier, »ohne den *Supremum* itzt numahls vnser zwene, die wir der kirchen zu gewönlichen feiertagen mit dem Cantore dienen, Auch vber das vnser einer vmb den andern die kirche zu vnser lieben frawen genant, alle feiertage versorgen müssen, vnd vnsere *accidentia* sonsten gar geringe, So ist an E. Weisheit vnser dienstliche bitten, dieselben wolten es wieder zu der alten forgebreuchlichen form vnd weise kommen lassen, vnd vns beyden dieselben *accidentia* so von den *funeribus* gefallen neben dem Cantore Zugleich wiederfaren lassen«. Dieses Gesuch lehnte der Rath jedoch ab (fol. 278). Bereits aber im nächsten Jahre wird es wieder eingereicht, diesmal unterzeichnet von Sebastian Frölich und Balthasar Wagner,[2] ersterer der neue Baccullareus an Stelle des zum Kantorat aufgerückten Andreas Petermann. Hierdurch haben wir einen sicheren Anhalt für die Datirung des Anfangs von Petermann's Kantorat.

Übrigens zeigte sich diesmal der Rath bereit, den Wünschen der *Baccalaureen* nachzukommen. Ausgeführt wurde es aber erst 1562 nach einem dritten diesbezüglichen Gesuche,[3] in dem sie zur weiteren Begründung ihrer Bitte unter anderem anführen: »do wir vnter des, wan er [der Kantor] Leichen holet, seine Knaben, do sie nicht verseumet sollen werden, verhoren vnd seine stelle verwesen mussen. Zum andern, Wan der Cantor krankheit oder anderer seiner geschefft vnd hendell halben verhindert, So mussen wier vnter des nicht allein die Metten vnd Vesper, Sondern auch die Leichen vor ihn holen, vnd ihm als dan solch geld von denn Leichen Zustellenn«. Damit lassen sie allerdings ihre Wünsche als berechtigte erscheinen. Der Rath erfüllte sie denn auch unter der S. 248 f. mitgetheilten Bedingung.

Als Kantor erscheint Petermann in den Akten erst im Jahre 1577, wo er ein interessantes Schreiben an den Rath richtet, welches wir hier vollständig mittheilen[4]: »Es hat ein Erbar Rat in vorgebrachten

[1] D I fol. 138.

[2] Dieses zweite Schreiben liegt nicht bei den Akten. Daß es aber eingereicht wurde, bezeugen die einleitenden Worte des vorhandenen dritten Gesuchs (des zweiten von Frölich und Wagner) vom Jahre 1562: ». . . . Wir Zweivelln nicht, Es tragen E. E. W. gutt wissenn, waser gestalt vngeferlichen vor einem Jare von vns an E. E. W. der accidentien halben von den Leichen supplicirt sey wordenn . . . .«

[3] D I fol. 151 f.

[4] D I fol. 278—279^{b}.

legibus geordnet, das die *Funera*, so vormals von den Cantoribus allein vber dreissig Jhar beleitet seint worden, das dieselben auch bisher von meinen *collegis*, welches doch mir, da ich auch *Bacoalaureus* gewesen, vnd dazumal *interregnus* war, auff mein ansuchung abgeschlagen worden, sint *deducirt* vnd beleitet worden, dardurch mir dan derhalbe viel abgekürtzt, Vber das, das ich von dem gelde, so auff höchzeiten ersungen, darauff zuvor in der Kirchen figurirt, bisher habe müssen nemen einen teil, vnd die Knaben, so mit gesungen, zwein teil.[1] Da doch die vorigen Statuten vnd *leges* mir zwei teil vnd den Knaben einen teil zugeordnet haben. So nun diese zween punct sollen vollzogen vnd wie bisher geschehen, ins werck auch hinfürder gesetzt werden, wird mir meines Ampts Besoldung vnd einkommen nicht wenig geringert vnd geschmelert, von welchem ohne das zuvor grosse schmelerung vnd abkürtzung geschehen, In dem das die *Funera* vorm Willischen Thore vnd Dörffern dahin gehörende, davon genommen, vnd durch einen andern zu *deduciren* bestalt vnd verordnet,[2] welche doch meine *Antecessores* auch in viel besserer vnd wolfeiler Zeit gehabt, Vber das, so werden mir neben dieser Abkürtzung die *labores* beides in der Schuelen vnd kirchen geheuffet vnd vermehret, den in der Schulen werden mir solche *lectiones* auffgelegt, die meine *Antecessores* niemals gehabt, auch kein Cantor in Fürsten Schulen (das ich der andern geschweige) niemals lesen durffen, In der Kirchen aber ist mir nicht alleine auff die Festa, Sondern auch alle monat zu figuriren aufferleget, welches andern Cantoribus niemals zugemutet worden, Muß also die Arbeit in der Schuelen meinen Collegis vnd ampts gesellen gleich vorrichten, dessen andere Cantores zum guten teil vberhoben gewesen, weil sie noch laut der alten Statuten (welche ohne Zweiffel auch mit gutem Rat vnd bedacht geordnet) vornemlich von vnd auff die kirchen ihre bestallung gehabt haben, Ich mus aber neben den schweren Schuel *molestiis* nicht alleine in der wochen, Sondern auch auff die Sontage, Fest vnd heiligtage durchs gantze Jhar meinen kopff abbleuen vnd abschreien, zu welcher Zeit dargegen meine gesellen ruhen vnd der mühe nicht bedurffen, Ja auch wol in die Kirche kommen, wens ihnen eben ist, vnd gefellig, denen

---

[1] Seit 1575, vgl. D I fol. 363 f. »Auß der negsten Schulordnung, 1575.« — Diejenige von 1555 dagegen bestimmte, daß von dem in den Hochzeitshäusern gesammelten Gelde der Kantor 2 und die Knaben 1 Theil erhalten sollten.

[2] Der Kantor, resp. die Baccalaureen haben also bis um diese Zeit nicht allein sämmtliche Leichenbegängnisse der Stadt, sondern auch die vor allen Thoren und dahin gehörigen Dörfern begleitet. In letzter Zeit dagegen wurden der Stadttheil und die Dörfer vor dem Wilsdruffer Thore von der Parochie der Kreuzkirche abgetrennt und zur Annenkirche geschlagen.

doch ihre bestallung gebessert, wie dan einem in der nehesten Visitation wiederfaren, vnd den anderen eins teils in der nehest Verordnung der statuten, vnd darnach vber das mit Abkürtzung meines einkommens ihnen zugelegt, Weil ich aber gleichwol E. E. W. newen Ordnung gehorsamlich nachzusetzen gesinnet vnd gentzlich verhoffe, E. E. W. werden zu solchen grossen beschwerungen (welche ich doch E. E. W. zu ehren, vnd kirch vnd Schuelen zu nutz ertrage) meines schadens nicht begeren, So gelanget an E. E. W. mein demutiges vnd vleissiges bitten, E. E. W. wolle mir für die geschehene abkürtzung, da doch die labores duplirt, meine besoldung (wie dan andern geschehen) auch verbessern, damit ich mich in diesen geschwinden vnd gefehrlichen Zeiten, wie einem Erbaren Rat wol weislich erhalten möge. Den ich gentzlicher Zuvorsicht bin, das ein Erbar vnd wolweiser Rat mich als den eltesten Schuldiener alhier, der die kirch vnd Schuel *molestias* in die 20 Jhar ausgestanden, vnd mit grosser mühe getragen, gönstlicher beförderung nicht vnwirdig noch vnverdient machen vnd halten werden, Solchs für E. E. W. glückselige regirung vnd wolfart mit meinem gebet gegen Got zuvorbitten bin ich alletzeit gevliessen, Geben den 11. May 77 Jh.

E. E. W. williger vnd gehorsamer

Andreas Peterman

Cantor alhier.«

Ob aber dieses Gesuch um Gehaltsaufbesserung von Erfolg gewesen, ist mehr als zweifelhaft, denn es befinden sich auf demselben Blatte verschiedene Bemerkungen, vermuthlich von der Hand des Protokollanten der Rathssitzung, in welcher darüber verhandelt worden ist. Man liest da: der Kantor habe über sein Einkommen nicht zu klagen, »Man wisse wohl, daß er es mit seinen accidentibus so hoch bringen könne als ein Schulmeister«. Übrigens habe er als Baccalaureus ja selbst darum angehalten, daß der Kantor diese Einkünfte von den kleinen funeribus mit den beiden untersten Kollegen theilen solle etc.

Petermann läßt sich aber nicht abschrecken. Am 24. August 1581 bittet er wieder um die vielumstrittenen Begräbniß-Accidenzien.[1] Unterdessen waren diese Streitigkeiten und andere Mängel durch einige Schulvisitationen zur Kenntniß des Konsistoriums gekommen, das dem Rathe eine endgiltige Regelung dieser Fragen anbefiehlt. Zu dem Zwecke nun ließen die mit der Ausführung Betrauten, der Superintendent, Stadtprediger und Oberstadtschreiber, die hierher gehörigen Vorschriften aus den Schulordnungen v. J. 1555, 1566

[1] D I fol. 360.

und 1575 sammeln (D I fol. 363 f.), um zu erkennen, was die einzelnen Schulkollegen in verschiedenen Zeiten an Accidenzien bezogen hatten. Ebenso forderten sie eine Zusammenstellung des bezüglich der Leichenbegängnisse zuletzt üblich Gewesenen (fol. 347). Auf Grund dessen regelten sie die Ansprüche der einzelnen Kollegen auf die Begräbniß-Accidenzien in der S. 249 gekennzeichneten Weise.[1] Ebenso ordnete man das Hochzeitsingen, da geklagt worden war, »das der Cantor vnntügliche knaben mitt sich in die Hochzeiten nehme, die nichts singen köndten, die nur vom gelde nehmen musten, was ihnen der Cantor gebe, Vnd das er keine arme knaben vonn der Schulen zu sollchem singen gebrauchen wollte.«[2] In Zukunft soll nun der Rektor mit dem Kantor die besten Sänger auswählen und dann auch die eingekommenen Gelder zählen, von denen ein Drittel der Kantor, zwei Drittel aber die Knaben »nach ihrer geschickligkeit vndt Notturfft« erhalten sollen. Auch soll fernerhin »ein Sonntag vmb den andern in den Zweyen kirchen figuriret werden, Vnd die drey Baccalaurien sollen einer Nach dem andern Zue vnser lieben Frauen singen, da aber einer vnter ihnen, wenn man figuriren soll, den Chor nicht halten kan, Soll er einen andern dartzue Vermügen.« Da endlich die Bewohner der Vorstadt sich beklagt hatten, daß die Schüler nicht an ihre Häuser kämen, wie sonst üblich, um die Leichen abzuholen, sondern daß sie »ahn den Ecken der gaßen warteten, dahin sie die leichen aus den gaßen tragen musten«, auf der anderen Seite wiederum die Städter, daß man sie bei ihren Begräbnissen solange warten ließe, wenn diese mit einem aus der Vorstadt oder den Dörfern zusammenträfen, entschied man, daß der

[1] D I fol. 365 ff. »Wie den Klagen, so in ettlichen Visitationibus der Schulen vnnd leichen halben furgebracht, aus befehl des Consistorij von dem Herrn Superintendent Herrn Daniel Greisern, M. Petro Glasern Predigern vnnd dem Ober Stadtschreiber Burckhardt Reichen abgeholffen worden«. (ausgestrichen:) »den 1. Septemb.« (stehen blieb:) A° 81.

[2] Schon in dieser Zeit beginnt sich der Unterschied der später sogenannten Alumnen und Kurrendaner auch nach Seiten ihrer gesanglichen Qualität auszubilden. Während früher jeder fremde Schüler, der kein Unterkommen in der Stadt fand, soweit der Platz reichte, auf die Schule genommen wurde, begann man nach 1572, wo die Alumnen durch öffentliche Wohlthätigkeit täglich auch gespeist wurden, an jeden, der diese Vergünstigungen in Anspruch nehmen wollte, gewisse musikalische und insbesondere gesangliche Anforderungen zu stellen. — Die Klagen über den Kantor Petermann bezogen sich darauf, daß er sich dieser besten Sänger beim Singen in den Hochzeitshäusern nicht bediente, sondern andere außerhalb der Schule Wohnende, später sogenannte Kurrendaner wählte, welche froh waren, wenn sie sich eine Kleinigkeit für ihren Lebensunterhalt verdienen konnten, während der Kantor jenen nach der Schulordnung vom Jahre 1575 zwei Drittel der Gesammteinnahme hätte geben müssen.

Klagepunkt der Vorstädter nicht abgestellt werden könne, »denn es in den gassen so kothich, das die Schüller vnd Kirchendiener, Sonderlich wenn es ein wenig Naß, darinne Watten müßen, vndt im Winter die Armen Schüller die füße darinnen erfrörten« (sic!). Um aber die Bewohner der inneren Stadt zufrieden zu stellen, sollten künftig beide Beerdigungen zu gleicher Zeit stattfinden.

Damit waren alle die Fragen, welche seit einigen Jahrzehnten Gegenstand des Streites gewesen, entschieden, freilich in einer den Wünschen des Kantors durchaus nicht entsprechenden Weise. So kommt es, daß Petermann sich Ende Januar 1584 in einem Schreiben an das Oberkonsistorium wieder beklagt über die neue Ordnung vom Jahre 1581 im Allgemeinen und die Schmälerung seiner Einkünfte im Besonderen. Daneben aber häufe sich die Arbeit. Er habe jetzt täglich sechs Stunden in der Schule zu unterrichten. Auch habe der Superintendent neuerdings angeordnet, daß die lateinischen Metten und Vespern wieder täglich abgehalten und in diesen wöchentlich abwechselnd vom Kantor und den Baccalaureen gesungen werden solle. Die Letzteren aber ließen sie ihn allein versorgen, mit der Begründung, sie seien darin nicht geübt. Er bitte also, entweder diese dazu zu zwingen, oder seine Einnahmen entsprechend zu erhöhen.

Das Oberkonsistorium übermittelte dieses Schreiben Petermann's dem Rath,[1] der es zugleich mit einem anderen Gesuch des Supremus und Kantors um Erlaß des Geschosses für ihre Wohnungen am 7. Februar dahin beantwortet, daß das Geschoß ihnen erlassen sei.[2] Was das andere jedoch anlange, so solle es bei dem Bestehenden verbleiben. Auch sollten sie »Inen einmahl gnügen lassen vnd mitt solchen vnd anderen suchen nicht widerkommen.« —

Von da an hören wir von dem Kantor Andreas Petermann nichts mehr. Mit viel Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, daß er die nächste Gelegenheit ergriffen hat, um das Kreuzkantorat mit einer anderen Stellung zu vertauschen, nachdem alle Gesuche um Verbesserung seiner Lage unberücksichtigt geblieben, und die letzte Antwort des Rathes ihm Vollends jede Aussicht auf einen künftigen Erfolg genommen hatte. Eine solche Gelegenheit muß sich ihm sehr bald geboten haben, vielleicht noch in demselben Jahre. Wir finden nämlich einen A. P. schon in einem Verzeichniß der kurfürstlichen Kapelle vom Jahre 1586 als »Präceptor der Kapellknaben« unter dem

[1] D II fol. 91 ff. »Des Cantoris Petermans sonderliche Klage.... den 5. Feb. 84 vbergeben«.

[2] Das halbjährliche Geschoß der unansässigen Bürger betrug 8 gr. (vgl. Richter, Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Stadt Dresden. Bd. III S. 79).

Kapellmeister Georg Forster erwähnt.[1] Ein weiteres Mitgliederverzeichniß vom Jahre 1590 führt ihn auf als »Andreas Petermann, der Cantorei-Knaben Präceptor« mit einem Gehalte von 94 fl. 9 gr. 4 ₰, welches man 1606 auf 112 fl. 9 gr. 4 ₰ erhöhte.[2] Außer dieser festen Besoldung genoß er aber noch andere nicht unbedeutende Benefizien, so z. B. freie Kost und zum Theil auch die Kleidung, sodaß er bei bedeutend geringerer Arbeitslast mindestens die gleichen Einnahmen hatte als früher.

Daß dieser Andreas Petermann identisch mit dem gewesenen Kreuzkantor ist, unterliegt wohl keinem Zweifel. Nirgends wird in den Akten des Letzteren Tod erwähnt. Auch klagt Petermann selbst in keinem seiner vielen Bittschreiben über Krankheit und körperliche Gebrechen. Sein Name verschwindet ganz plötzlich aus den Akten des Rathsarchivs, um nicht lange nachher in denen des Hauptstaatsarchivs wieder aufzutauchen.

Dieses Amt eines »Präceptors der Cantorei-Knaben« war so alt, als die Kapelle selbst. Sein Inhaber rangirte in den frühesten Zeiten gleich nach dem Kapellmeister, mit dem er sich auch in der Besoldung völlig gleichstand. Allein schon 1555 war dies nicht mehr der Fall. Nach einem Hofbuche dieses Jahres bezog der Kapellmeister Le Maistre 240 fl., der Präceptor dagegen nur 45 fl. Die Kapellknaben, welche erst beim Kapellmeister untergebracht waren, wohnten dann beim Präceptor, welcher sie in allen damals üblichen Schulfächern zu unterrichten hatte. Nur der Gesangsunterricht lag in den Händen des Kapellmeisters. —

Im Jahre 1597 scheint Petermann ein Bittschreiben an den Kurfürsten um Vorschuß von 100 fl. eingereicht zu haben, mit dem Ersuchen, diese mit monatlich 5 fl. wieder abtragen zu dürfen. Denn in einem kurfürstl. Reskript aus Naumburg vom 25. Nov. 1597 wird verordnet, »dem Hofcantorey Knaben Preceptori Andreas Petermann vff Versicherung 100 Gl. vorsetzen vnd ihn mit 5 Gl. monatlich wieder ablegen zu lassen«.[3]

Um 1611 ist Petermann mit einem Gnadengehalte von 100 fl. pensionirt worden. In dem Hofbuche genannten Jahres nämlich

---

[1] H.-St.-A. Loc. 8679 »Verzeichnis des bei Churfürst August u. Christian gehaltenen Hofstaates und wie derselbe vermehrt oder vermindert worden. anno 1554—1589«, im Verzeichniß »des Churfürsten zu Sachsen Hofgesindes anno 1586«.

[2] Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der K. S. musikalischen Kapelle. S. 35 und 38.

[3] H.-St.-A. Loc. 7296 »Cammersachen bis vf gnädigste Vollziehuug ausgefertigte Befehle anno 1596—1598«.

heißt es:[1] »Es seindt zwar auch M. Andreae Petermann der Cantoreyknaben Preceptor 100 Gl. aus Gnaden verschrieben, dieweill er aber noch vfwartet, empfänget er die alte Besoldung, wie unter demselben Capitel zu ersehen.« Noch in diesem Jahre 1611 starb er jedoch in dem hohen Alter von nahezu 80 Jahren. Eine ihm noch 1592 geborene Tochter Sarah wurde in demselben Jahre 1611 die zweite Frau des kurfürstl. sächs. Kapellmeisters Rogier Michael und starb am 7. Januar 1623.[2] —

Petermann's Kantorat ist von großer Bedeutung für die innere und äußere Entwickelung des Sängerchores und Schullebens überhaupt. Vor allem begann bereits unter ihm das Institut des Alumnats im späteren Sinne sich zu entwickeln. Es vereinigte allmählich nur die besten Sänger in sich, welche unter Leitung des Kantors vorzugsweise die Figuralmusik pflegten. Wie ja überhaupt in dieser Zeit die kirchliche polyphone Kunstmusik ihren Höhepunkt erreichte, so bürgerte sie sich auch in den Dresdener Kirchen immer mehr und mehr ein und verdrängte dadurch sogar den alten gregorianischen cantus choralis, der besonders in den lateinischen Metten und Vespern gepflegt wurde.

Als Komponist ist Petermann nicht bekannt geworden, auch die beigefügten Notenverzeichnisse der Kreuzkirche nennen seinen Namen nicht.

Als fünften Kantor nennt Daniel Greiser

M. Caspar Füger, 1585(?) bis 1586.

In derselben Folge verzeichnet ihn Tobias Simon, dagegen Bohemus, der ihn außerdem zum ersten Male fälschlich »Fuggerus« schreibt, an vierter Stelle vor Andreas Petermann,[3] einen Irrthum, den schon sein Nachfolger im Rektorat Egenolf in seinen 1678 veröffentlichten »Programmata Scholastica« S. 519 verbessert. Wir haben kein Recht, diese Angabe Greiser's aus dem Jahre 1587 anzuzweifeln, obwohl die Akten nur einen Konrektor Füger kennen.

---

[1] Unter der Rubrik: Werk- und Handwerksleute, mit der Bemerkung: »Gnaden vndt Leibgeld aufs Leben«. Unter den hier aufgeführten Personen sind außer Petermann: »Hans Fasolt, Mahler, dem alten Diener Christoph Gromann, Mahlern, Michael Rogiern, Capellmeister« (300 Gl.) u. a.

[2] Vgl. R. Kade in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, 5. Jahrg. (1889) S. 286, und Michaelis, »Dresdenische Inscriptiones und Epitaphia«. Alt-Dresden, 1714. S. 241.

[3] Vgl. den handschriftlichen Band des Kreuzschul-Archivs »Pandectae etc.« fol. 93. — Überhaupt ist diese Quelle für die älteren Zeiten nur mit größter Vorsicht zu gebrauchen.

M. Caspar Füger ist in Dresden geboren als Sohn des gleichnamigen letzten Hofpredigers der am 6. Juni 1561 zu Torgau verstorbenen Herzogin Katharina von Sachsen,[1] welchem Kurfürst August nach dem Tode seiner Mutter, bis er eine neue Stelle erhalten habe, jährlich 150 fl. aussetzte. Bei diesem stand der Hofprediger offenbar sehr in Gunst, wie dies aus mehreren seiner Schreiben an ihn hervorgeht. Er war ein eifriger Lutheraner und begeisterter Freund und Vertheidiger der Concordienformel und ihrer Verfasser. Weiteren Kreisen ist er auch als Dichter von Kirchenliedern bekannt geworden, von denen die Weihnachtslieder »Wir Christenleut haben jetzund frewt«[2] und »Ein Kindlein zart | göttlicher Art | der Jungfraw Sohn ist vns geboren heute« die bekanntesten sind. — Vermuthlich ist er nach dem Tode der Herzogin nach Dresden übergesiedelt. Aus dieser Zeit stammt ein Schreiben desselben an den Rath,[3] mit dem er ihm einige Exemplare eines von ihm verfaßten Bibelauszugs übersendet. Er versichert hier, daß er nicht müßig sei, sondern fleißig in der heiligen Schrift forsche, wenn er auch wegen Mangel der Stimme und Heiserkeit Gott und seiner Kirche nicht öffentlich dienen könne. Dieses Leiden, an dem er wohl längere Zeit zugebracht, ist jedoch wieder gewichen. Denn bereits 1562 wird er als Diakonus der Kreuzkirche gewählt, als welcher er 1587 emeritirt wurde. Er starb 1592. Bald nach seiner Übersiedelung nach Dresden, im Jahre 1561, muß ihm auch sein Sohn Caspar geboren worden sein, denn schon am 26. Juli 1575 wurde letzterer als Schüler der Fürstenschule zu Meißen aufgenommen.[4] Hier genoß dieser u. A. auch den musikalischen Unterricht des Wolfgang Figulus, der von 1551—1588 Kantor in Meißen, vorher Thomaskantor in Leipzig war und sich als fruchtbarer Schriftsteller besonders auf musikalischem Gebiete bekannt gemacht hat. Unter solcher Anregung und unterstützt durch eine von väterlicher Seite überkommene dichterische und musikalische Begabung hatte er sich hier auch mehrfach schon als Dichter und Komponist versucht. Das königl. sächsische Hauptstaatsarchiv verwahrt zwei Kompositionen aus jener Zeit,[5] von denen die eine wahrscheinlich ein Probestück

[1] Vgl. für das Folgende die Mittheilung von Dr. Th. Distel in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, 20. Jahrg. (1888), S. 108.

[2] Das sächsische Landesgesangbuch enthält es unter Nr. 52. — Bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied, Bd. IV S. 10—19 finden sich 18 Lieder Füger's.

[3] D I fol. 102.

[4] Kreyßig, Afraner-Album. S. 52.

[5] H.-St.-A, Loc. 10405 Abth. III »Schrifften betr. die Churfürstlichen Schulen Pforta, Meißen und Grimma 1579/80«, fol. 101 ff.

Füger's für seine Kenntniß der Mensuralnotenschrift ist, welche damals nur noch in den einfachsten Formen gebräuchlich war. Auch schickte sein Vater dem Kurfürsten ein fünfstimmiges Gebet, das offenbar seinen Beifall gefunden hatte. Er sagt in dem Begleitschreiben vom 21. Februar 1578, daß es die Summa der Gebete der Herzogin Katharina enthalte: »nu wil ich an meinem lieben Herrn Christo hangen bleiben wie eine Klette, denn wo er ist, da werde ich auch im ewigen leben sein«. Diese Worte, welche Katharina noch kurz vor ihrem Abscheiden gesprochen und nach einer anderen Version »ich will an meinem Herrn Christo klebend bleiben, wie eine Klette am Rock« lauten,[1] hatte August einst selbst noch gehört. Sie waren gewiß auch in den Text der Komposition eingewoben. Leider ist dieses Notenmanuskript aber bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden worden. — Nach diesem Begleitschreiben hatte Caspar auf der Landesschule »gut Gezeugnis« erlangt und war »inter promovendos ad stipendia mit aufgezeichnet«. Auch wünschte der Vater, einen zweiten Sohn Christoph an Caspars Stelle auf dieselbe Schule zu bringen. Daß Letzterer vor seinem Abgang am 11. Dezember 1580 dem Kurfürsten wieder eine vierstimmige Komposition über Psalm 37, V. 25 (»Et puer ipse fui etc.«) überreichte, hatte natürlich nur den Zweck, sich behufs Erlangung solcher Stipendien bei diesem in empfehlende Erinnerung zu bringen. Denn in besonders günstigen Verhältnissen scheint sich sein Vater nicht befunden zu haben. Er besaß ein krankes Weib, und die Akten bezeugen für das Jahr 1583 ausdrücklich, daß er in bedrängter Lage war.[2] — Diese Psalmkomposition ist in dem bezeichneten Aktenstücke im Manuskript vorhanden. Der Komponist überreichte damals zugleich ein lateinisches Schreiben und ein lateinisches Gedicht (Sententia Platonis ex lib. II. de republica) in 48 Verzeilen, welches bei der Komposition liegt. Der Kurfürst August dekretirte auf dasselbe: »Wofern der Knabe Im examen bestehett, so lasse Ich Myr solliches gefallen.« Adresse: »An die Schule zu Meißen.«[3]

Caspar Füger bezog nun Anfang 1581 die Universität Leipzig. Inskribirt finden wir ihn hier schon 1577, eine für damalige Zeit durchaus nicht ungewöhnliche Erscheinung. Bald nach Beendigung seines Studiums (1585?) erhielt er infolge seiner musikalischen Be-

[1] Vgl. K. v. Weber, Archiv für sächsische Geschichte. Bd. VI S. 33.

[2] H.-St.-A. Loc. 7440 »Schrifften etc.« 1583 und 1580, fol. 38.

[3] Hiernach ist Kreyßig, a. a. O., zu berichtigen, nach welchem Füger die Schule schon am 22. Januar 1580 verlassen habe. Vielleicht liegt hier nur ein Druckfehler für 1581 vor, was auch insofern wahrscheinlich, als schon damals ein 6jähriger Kursus auf den Fürstenschulen üblich war.

gabung und wohl auch durch den Einfluß hoher Gönner die Stelle eines Kantors an der Kreuzschule, welche er jedoch etwa im Februar 1586 wieder niederlegte und darauf die Schule verließ. Denn Greiser führt ihn unter den Lehrern des laufenden Jahres 1587 nicht mehr mit auf, [1] und die Berufungsurkunde seines Nachfolgers im Kantorate trägt bereits das Datum vom 15. Februar 1586. Wohin er sich gewendet und welche Stellung er bekleidet hat, wissen wir nicht. Nach fünf Jahren kehrte er aber hierher zurück, als die kryptocalvinistischen Strömungen in Dresden auch die Schule unmittelbar berührt und einen großen Wechsel im Kollegium veranlaßt hatten. Im Jahre 1588 wurde nämlich der lutherische Rektor Michael Rackelmann von der Anfangs mächtigen gegnerischen Partei vertrieben und an seine Stelle der Calvinist Caspar Jänichen gesetzt. Unterdessen hatte auch Tobias Simon das Konrektorat erhalten. 1591 wird aber Jänichen wieder abgesetzt. An seine Stelle kommt der bisherige Konrektor Tob. Simon, und das erledigte Konrektorat erhält M. Caspar Füger. Dieser verwaltete es 12 bis 14 Jahre lang. Denn eine Namensliste der jeweiligen Lehrer vom Jahre 1603 führt ihn noch mit auf, [2] während dies in einer solchen vom Januar 1607 nicht mehr geschieht. [3] Ja sogar schon Anfang 1606 kann er nicht mehr Konrektor gewesen sein, wie die weiter unten zu beleuchtenden Verhältnisse beweisen werden (vgl. S. 277). Er ging, wie so viele Schulmänner jener Zeit, in das geistliche Amt über und wurde Diakonus an der Kreuzkirche in Dresden, [4] als welcher er am 24. Juli 1617 starb. [5]

Ein älterer Bruder von ihm ist vielleicht der erste Inhaber der im Jahre 1572 neubegründeten sechsten Lehrerstelle an der Kreuzschule, Zacharias Füger aus Dresden, der bereits im folgenden Jahre zum Rektor nach Alten-Dresden berufen wurde. [6] —

---

[1] Auch zum Verständniß der folgenden verwickelten Verhältnisse theilen wir hier diese Liste mit: »Jetziger Zeit wird die Schule von folgenden regieret:
Rector ist M. Michael Rackelmann
Supremus, M. Matthias Schuman
Baccalaureus, Thomas Pitschius
Cantor, Basilius Koeler
Quintus, Joachimus Kitzius etc.«

[2] Kreuzschul-Archiv IIIa 4 »Acta scholastica« des Konrektors Gellius, S. 2.

[3] D V fol. 77.

[4] Hiernach wäre die Mittheilung bei Kreyßig, Album der evang.-lutherischen Geistlichen im Königreich Sachsen, S. 104, zu berichtigen, nach welcher er erst im 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts Diakonus wurde.

[5] Vgl. »Pandectae« etc. fol. 91 und DXI fol. 8 ff.

[6] Tob. Simon, a. a. O.; »Pandectae« etc. fol. 102.

1580 veröffentlichte Caspar Füger in Gemeinschaft mit seinem Vater ein Werkchen, dessen Titel folgendermaßen lautet:

Christliche
Verß vnd Gesenge |
Lateinisch vnd deudsch | Von dem Groswichtigem | hochnötigem Werck | der auffgerichten Concordien, in dieser Lande Kirchen
vnd Schulen.
Auff Fünff Stimmen Componirt,
vnd in Druck verfertigt:
durch Caspar Fügern.
Dreßden. 1580.
Am Ende: Gedruckt in der Churfürstlichen Stad Dreßden |
durch Gimel Bergen
1580.

Titel, Vorrede, vollständiger lateinischer und deutscher Text etc. befinden sich in der 1. Tenor-Stimme. 5 Stimmbücher (Disk., Alt, Tenor I, II, Baß), 8 Blatt in 4°.[1]

Dieses Werkchen, aus drei Gesängen bestehend und ihren »gebietenden, grosgünstigen Herren vnd förderern« gewidmet, sollte zur Verherrlichung der Concordienformel dienen. Zu diesem Zwecke veröffentlichte der Vater, wie aus der von ihm geschriebenen Vorrede zu ersehen, zugleich einen »kurtzen einfeltigen bericht von dem Buch Formula Concordiae für die alberen vnd einfeltigen auff Frag vnd Antwort gestellet«. — Daß der Komponist der Gesänge jedoch der Sohn ist, geht gleichfalls aus der Vorrede hervor. Hier heißt es: ». . . . Das wir nu Gottes Wort noch rein haben vnd behalten | die Sacramenta nach der einsetzung Christi | zu sterckung vnsers glaubens recht gebrauchen | vnd solches alles auff vnsere liebsten Kinder vnd Nachkomlinge | erben vnd bringen können. Damit sie sampt vns durch den Glauben an vnsern einigen Heiland Jhesum Christum | in welches namen allein heil vnd seligkeit ist | Act. 4, gerecht vnd ewig selig werden. Das haben wir niemand anders | denn denen | so die Formulam Concordiae ans Liecht bracht | nach Gott zu dancken. Derwegen so haben nachfolgende Vers (in welchen dergleichen Danck begrieffen) mir so wol gefallen | das ich die nicht allein verdeutscht vnd in Gesangs weise gestellet | sondern auch meinen Son auff fünff stimmen zu componiren befohlen habe | auff das sie von einem jeden | dem Christliche einigkeit | ja seine

[1] Vollständig vorhanden in den Hofbibliotheken zu Wien und München, Stadtbibliothek Leipzig, Lüneburg und Königl. Bibliothek zu Berlin.

vnd alle der seinen ewige seligkeit lieb | mit frewd vnd lust gesungen werden mügen | zu förderst Gott | darnach auch alle denen | die solch Gottselig werck befördern helffen | zu lob | ehren vnd einem ewigen ruhm«.

Schon hieraus erkennt man, daß die »deudsche Melodey« unter diesen Gesängen von besonderem Gewicht ist und die Herausgabe derselben veranlaßte. Sie steht an zweiter Stelle, ihr Text ist die freie Übersetzung eines jambischen lateinischen Gedichts von Caspar Schallius (überschrieben: Ecclesia Grata), welches in der 1. Tenorstimme vorgedruckt ist. Nach der Komposition folgt hier die ganze deutsche Übersetzung in 15 achtzeiligen Strophen.[1]

An dritter Stelle steht die bereits S. 270 erwähnte Psalmkomposition, überschrieben: »Ex psalmo 37«. Sie ist vierstimmig, die beiden andern dagegen fünfstimmig. Der Text der ersten Komposition ist eine aus drei Distichen bestehende lateinische Widmung an den Kurfürsten August, welche gleichfalls von »Caspar Schallius Dresdensis« gedichtet ist.

Außerdem enthält das Stimmheft des 1. Tenor nach der deutschen Komposition noch eine in Choralform gehaltene einstimmige Melodie über denselben Text. Endlich am Schluß:

»Ein Christlich Gebet |
vmb erhaltung des reinen vnuerfelschten
Worts Gottes | des Churfürsten zu Sachsen | vnd
seines Gemahls | auff beider Churfürstlichen
Gnaden Tauffnamen gemacht.

Zu singen im Thon,
Verley vns frieden gnediglich«.

Dieses »Gebet« ist ein Akrostichon über »AVGVSTVS VNND ANNA«. Darüber befinden sich zwischen Zierleisten die drei verschlungenen Anfangsbuchstaben genannter Worte. —

Für den Kantorposten an Füger's Stelle wurde berufen

Basilius Köhler, 1586 bis 1589,

geboren zu Altenberg im sächsischen Erzgebirge als Sohn des Pfarrers gleichen Namens.[2] Letzterer, aus Roßwein stammend,[3] war seit

[1] Abgedruckt bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied, Bd. IV S. 14 (Nr. 19).

[2] Ein genaues Geburtsjahr anzugeben ist unmöglich, da die Altenberger Kirchenbücher nicht über 1618 zurückreichen.

[3] Vgl. M. Christoph Meißner, »Umständliche Nachricht von der Churf. Sächß. Schrifftsäßigen freyen Zien-Berg-Stadt Altenberg in Meissen an der Böhmischen

1544 Baccalaureus primus an der Schule zu Freiberg und wurde 1546 Pfarrer zu Altenberg. Dietmann[1] vermuthet »aus Nachrichten«, daß er bis 1580 gelebt habe. Sicher ist, daß er 1577 die Concordienformel mit unterzeichnete.[2]

Über dessen Sohnes Lebensschicksale ist fast nichts bekannt. Selbst Christoph Meißner, gleichfalls Altenberger Stadtkind und Collega an der Kreuzschule, weiß von seiner Existenz nur durch die Mittheilung Greiser's und späterer Geschichtsschreiber der Schule.[3] 1577 ist er bereits Schulmeister gewesen, da er als solcher die Concordienformel unterschrieb.[4] Weiter geht aus den Akten des Rathsarchivs hervor, daß er z. Z. seiner Berufung nach Dresden Schulmeister von Graupen war.[5] Er muß eine in seinem Amte tüchtige Kraft gewesen sein, wie schon der Umstand bezeugt, daß eine Bewerbung Köhler's um das Dresdener Kantorat nirgends ersichtlich ist.

Das Koncept seiner Berufungsurkunde befindet sich in DII fol. 228. Sie lautet: »Burgermeister und Rath der Stadt und Bergs Graupen. V. f. d. zuvorn. Erbare und wolweise besondere liebe freunde. Euch mögen wir freundtlicher meynung nicht pergen, das wir Ewern Schulmeister Basilien Kohler zu uns bescheiden lassen und uns mitt Ime vorglichen haben, das er nuhemehr unser Cantor alhier werden und den solchen dinst die woche noch Oculi negstkommende betziehen soll. Bitten der zuversicht, Ir werdt Ime seine besserung woll gonnen, mitt freundtlicher bitt, Ir wollet Ime gunstig erleuben und Euch das nicht misfallen lassen. Dan euch widerumb freundtliche und angenehme dinst zu erzeigen seindt wir jderzeitt gefliessen. Dat. Dreßden den 15. February Anno 86«.

Schon zwei Tage darauf antwortet Köhler:[6] »*Reverendi*, *Prudentes*

Gränze gelegen«. Dreßden und Leipzig 1747; S. 294. Hier wird er als »Freibergensis al. Rosvin« bezeichnet, nach der abweichenden Angabe in Moller's Freiberger Chronik und einer »Altenberger Matricul de ao. 1574«. Die Mittheilung der letzteren urkundlichen Quelle, daß er aus Roßwein stamme, bestätigen auch die Wittenberger Matrikeln, wo er als »Blasius Koler Misnensis ex Ruswein« im Juni 1543 eingeschrieben ist (vgl. Foerstemann, a. a. O., S. 205).

[1] Dietmann, »Die gesamte der ungeänderten Augspurg. Confeßion zugethane Priesterschaft in dem Churfürstenthum Sachsen« etc. Bd. I S. 1115.

[2] Baumgarten, Christl. Concordienbuch, Halle 1747; im angehängten Verzeichniß der Theologen, S. 262.

[3] Vgl. Meißner, a. a. O., S. 387.

[4] Baumgarten, a. a. O., S. 269 unter »Schulmeister und Mitgehülfen in den Schulen des Kurfürstentums Sachsen«.

[5] Im Archive der k. k. Bergstadt Graupen sind Aufzeichnungen über Köhler nicht auffindbar gewesen. Auch bei Dr. Herm. Hallwich »Chronik von Graupen« wird er nicht erwähnt.

[6] D II fol. 228 ff.

ac Amplissimi Viri, quod a vestris R. dignitatibus atque amplitudinibus propter functionem scholasticam Cantoris scilicet in Dresda vacantem, huc vocatus sim: Pro hoc vobis gratias permaximas ago. Et quia ad mandatum et iussum vestrum hesterno die in aedibus sacris cecinerim, quasi voce ac suavitate hoc factum sit, vestris judiciis relinquo. Peto itaque omni submissione animi et reverentia debita, ut huius conditionis causa rationem mei habere velitis. Promitto enim omnem diligentiam, pariter canendo et docendo. Et si in introitu functionis res non semper ex sententia, quod auxiliante Deo minus spero, cederent, confido: Dominos minime aegre laturos, donec omnium rerum status mihi notior fiat. Hisce paucis DEO Opt. Max. R: V. D. atque prudentias commendo

V. R. atque P. subiectissimus

Basilius Kölerus
Ludimoderator Graupensis«.

Köhler's Schreiben wurde in der Rathssitzung verlesen, worauf dann in kurzer Debatte einige Wünsche betreffs der Amtsführung des neuen Kantors geltend gemacht wurden. Dies beweisen einige höchst interessante und werthvolle Bemerkungen des Protokollanten auf der Rückseite des Schreibens. Man liest hier: »Isaac, Senffel, Josquin, Clemens non PP., Orlandus, Dern Componiste gesenge soll er zum figuriren In der Kirch nach gelegenheit der Feste gebrauchen. Ist Im In anehmung [nämlich: seines Amts] bevholen«. Auch diese Empfehlung der Werke der berühmtesten niederländischen und deutschen Meister jener Zeit zeigt, in welch hohem Maße das Interesse und Verständniß für gute kirchliche Musik in Dresden gewachsen war. Auffällig ist, daß die großen italienischen Komponisten, vor allem der Name eines Palestrina nicht mit aufgeführt wird, der doch damals schon lange auf einer unerreichten Höhe künstlerischen Schaffens stand.

Man könnte vielleicht hierin einen weiteren Beweis für die auch anderwärts bekannt gewordene Thatsache erblicken, daß damals die Kompositionen Palestrina's in Deutschland noch wenig bekannt gewesen und eigentlich erst durch Mich. Prätorius hier eingeführt worden sind. — Ob man aus dieser Instruktion für den neuen Kantor schließen darf, daß früher keine oder nur wenige solcher Kompositionen vom Kreuzchor aufgeführt worden, daß die Rathsherren sie etwa durch Aufführungen der kurfürstlichen Kapelle kennen gelernt hätten, oder im Gegentheil bereits in ausgiebiger Weise benutzt worden sind, sodaß diese Instruktion im Sinne einer Anerkennung der Bestrebungen früherer Kantoren aufzufassen wäre, ist schwer zu sagen. Die Notenverzeichnisse der Kreuzkirche enthalten keinen

dieser Namen. Doch könnten die betreffenden Kompositionen auch in den nicht näher bezeichneten Bänden und Sammelwerken gestanden haben.

So trat denn Köhler sein neues Amt in Kirche und Schule nach Oculi 1586 (= 9. März) an. Unterdessen hatte sich aber in der Stellung des Kantors im Kollegium eine kleine Veränderung vollzogen. Nach dem Abgange Füger's hatte man nämlich den würdigen und bescheidenen Quartus Thomas Pietsch, welcher seit 1565 an der Kreuzschule wirkte und das ihm 1581 angebotene Rektorat ausgeschlagen hatte, in Anerkennung seiner persönlichen Vorzüge in die dritte Stelle aufrücken lassen,[1] während Köhler als Quartus eingestellt wurde. — Lange jedoch sollte dieser auch hier nicht bleiben. Nach dreijähriger Thätigkeit ersucht er den Rath um eine amtliche Bescheinigung seines »ehrlichen vorhaltens«, da er sich anderwärts nach einer Stelle umsehen wolle. Was der Grund zu diesem raschen Wechsel gewesen, ob der Wunsch einer äußeren pekuniären Verbesserung allein, oder das Verlangen nach einem ruhigeren, weniger aufreibenden Dienst, ist nicht zu ersehen. Daß er aber sein Amt gewissenhaft geführt hat, geht aus dem Zeugniß seiner Vorgesetzten deutlich hervor. Es lautet:[2] »Wir Burgermeister vnd Rath der Stadt Dreßden, Thun khundt vnd fügen hiemitt menniglich zw wissen, das vns Zeiger Basilius Köhler bittlich ersucht vnd angelangt, Nachdeme Er drey Jarlangk in vnser Lateinisch Schule alhier zu New Dreßden Cantor gewesen, vnd sich an andere orthe nach dinst vmbzuthun bedacht, darzu Ime Khundschafft ehrlichen vorhaltens Von nothen were, das wir Ime dieselb schriefftlich vnter vnserm der Stadt Insigel günstig mittheiln vnd widerfahren lassen wollen. Wan wir dan einem Iden seine besserung woll gönnen, vnd hierzu zu befurdern geneigt, Als bekhennen wir, Das er In solchem seinem werenden Dinst vnsers wissens sich anders nicht, dan ehrlich vnd aufrichtig auch in kirch vnd schule mitt singen vnd vnterweisung der Knaben seinem Vermugen nach also erzeigt vnd vorhalten, Wie einem ehrliebenden vnd getrewen Schulendiener vnd Cantor zu thun wolanstehet aignet vnd gebührett. Alle vnd jde so mitt diesem vnsern offenen brieff ersuchet werden, weß ehren würden vnd stands die seindt, nach eines Jdenn gebühr bittende, Sy wolten dem, wie obstehet, statt vnd glauben geben vnd mehr oben berürten Musicum vnd Cantorem

[1] In den »Pandectae« wird er fol. 93 als Kantor und nicht als Konrektor, der er während der letzten Jahre seines Lebens war, aufgeführt, weil eben die Begriffe »Cantor« und »Tertius« sich damals völlig deckten. — Vgl. hierzu S. 271 Anm. 1, die Lehrerliste vom Jahre 1587.

[2] D IV fol. 285 f.

auff sein suchen an vnd auffnehmen, vnd Ime In allen ehrlichen vnd billichen sachen gneigten günstigen Willen vnd furderung erzeigen vnd beweisen, das er sich dieser vnser khundtschafft vnd fürbitt fruchtbarlich grossen zu rühmen habe, Das seindt wir In dergleichen vnd sonsten der gebühr nach zu vordienen jder Zeitt willig vnd geneigt. Zu vrkhundt haben wir vnser der Stadt kleines Secrett hierauff wissentlich drucken lassen.

Geben Dreßden den 29. Monatstag Aprilis Im Newen vnd Achtzigsten Jhar«.

Auf Grund dieses Empfehlungsschreibens scheint er auch sehr bald eine andere Stellung erlangt zu haben. Doch erfährt man aus den Akten über seinen ferneren Lebenslauf nicht das Geringste.

Leider fehlen auch weitere Notizen über seine Amtsführung. Da sein Name in den Notenverzeichnissen nicht vorkommt, darf man vielleicht annehmen, daß er als Komponist nicht hervorgetreten ist. —

Aus der Familie des Basilius Köhler sind noch zwei jüngere Brüder desselben nachweisbar: Esaias und Johann Köhler aus Altenberg. Ersterer war auf der Fürstenschule zu Meißen vom 8. Juni 1577 bis 15. Nov. 1582 und starb als Pfarrer zu Heynitz bei Meißen am 31. August 1623.[1] Letzterer wurde auf derselben Schule am 11. Mai 1588 aufgenommen und starb als Pfarrer zu Glaucha bei Halle am 21. Juli 1618 im Alter von 45 Jahren.[2]

Als Nachfolger Köhler's wird genannt

Bartholomäus Petermann, 1589—1606,

aus Dresden. Ob er in irgend welchem Grade verwandt war mit Andreas Petermann, läßt sich nicht nachweisen. Auch er hatte natürlich, da unterdessen noch keine Veränderung im Lehrerkollegium vorgekommen war, die vierte Stelle inne, welche er auch während der längsten Zeit seiner Amtsführung behielt, denn in der schon S. 271 erwähnten Lehrerliste vom Jahre 1603 wird er noch ausdrücklich als Quartus aufgeführt. Bald darauf, nach dem Abgang Caspar Füger's in das Diakonat der Kreuzkirche, rückte er jedoch in die dritte Stelle auf, nachdem der bisherige Tertius Thomas Pietsch Konrektor geworden war. Dies muß wohl spätestens 1605 eingetreten sein, da der unmittelbare Nachfolger Petermann's im Mai 1606 als Tertius eingestellt wurde.

Lange aber sollte er sich dieser neuen Würde nicht freuen

---

[1] Kreyßig, Afraner-Album, S. 55.

[2] Kreyßig, a. a. O., S. 69 und Meißner, a. a. O., S. 391.

können. Es stellte sich eine anhaltende Krankheit ein, die den Rath nöthigte, ihm einen Substituten beizugeben. Wir lesen nämlich in einem Schreiben[1] eines Christoph Lisberger an den Hofprediger Polycarp Leiser, in welchem er diesen um seine Verwendung für ihn bei der Neubesetzung des Kantorates bittet, u. a. folgendes: ».... *Cum vero interea a fide dignis certior factus fuerim dominum Cantorem Scholae Senatoriae gravi morbo correptum adeo decumbere, ut dubitet eum munus demandatum pro dignitate in posterum posse administrare* ....« Dies bestätigt auch ein nicht lange darauf, am 21. Mai 1606, gefaßter Rathsbeschluß:[2] »Dieweil der Cantor Bartholomeus Peterman eine lange Zeit kranck gelegen, vnd seine krankheit sich also ansehen leßet, als ob zur besserung wenig Hoffnüng. Daher seine stelle in der schulen vnd kirchen nicht versorget vnd die Jugendt merklich verseumet worden, Er auch sonsten, als er noch gesund gewesen, die lectiones, so Ihme aufgetragen, vnfleißig oder gar nicht verrichtet, Wie dann die Musica in vielen Jahren in der schulen alhie nicht gelesen worden sein soll. Als hat ein E. Rath mit bewilligung vnd Rath des herrn Superintendenten für guth angesehen, daß gedachtem Peterman seine ordentliche besoldung, die er aus dem Religion Ambt Zuempfahen, behaltten, vnd Christoff lißberger zu einem substituto Cantore angenommen Vnd demselben die accidentia, so vom Cantordienst zugefallen pflegen, inmittelst gefolget werden möchten, Vnd weil lißberger solches bewilliget vnd an solchem Dinst gebürlichen fleiß fürzuwenden zugesagt, Als ist er solchermassen, wie gedacht angenommen, den 21. May 1606«.

Dieses Schriftstück wirft allerdings nicht gerade ein günstiges Licht auf Petermann's Amtsführung. Von besonderem Gewicht ist hier der Vorwurf, daß der Musikunterricht von ihm während einer Reihe von Jahren gar nicht gegeben oder doch arg vernachlässigt worden sei. Unter solchen Verhältnissen müssen natürlich auch die Leistungen des Chores in entsprechender Weise heruntergegangen sein.

Von eigenen Kompositionen Petermann's nennen die Notenverzeichnisse der Kreuzkirche eine »*Passion Secundum Lucam*« aus dem Jahre 1598. Vielleicht gehört auch die gleich darauf genannte »*Passion Secundum Johannum*«, ohne Bezeichnung des Autors, ihm an (vgl. Anhang).

Vielleicht ist es nicht ohne Interesse, am Schlusse auf eine kurze Erwähnung Petermann's auf der Rückseite eines einzelnen

[1] D V fol. 52.
[2] D V fol. 53.

Druckblattes in Folio hinzuweisen, welches die Stadtbibliothek zu Leipzig besitzt[1] und das mithin auf bestimmte Beziehungen Petermann's zu Leipzig hinweist Die Vorderseite desselben enthält 15 lateinische Distichen mit der Überschrift: »*Ad historicae relationis continuationem Jacobi Franci notatio veritatis, non novitatis studiosorum ergo conscripta a Valentino Espich, Medicinae Doctore, Anno MDXCII*«.[2] Auf der Rückseite findet sich die handschriftliche Bemerkung: »Herrn Bartel peterman Cantorn in der schuel Zu Dresden | Zu vberantworten«. Es ist dies wahrscheinlich die eigenhändige Dedikation des Verfassers, der das Blatt allen seinen Freunden und Bekannten zuzustellen beabsichtigte. — Durch den oben mitgetheilten Rathsbeschluß war am 21. Mai

Christoph Lisberger, 1606 bis 1612,

zunächst als Substitut Petermann's gewählt worden.

Unter demselben Aktenstück lesen wir noch die Bemerkung: »den 24. Maij hernacher ist solche anderweit bestellung dem Cantori Peterman durch mich den Oberstadtschreiber vf befehl des H. Bürgermeisters angemeldet vnd darauff der Neue Cantor den 30. Maij durch einen E. Rath vnd den H. Superintendenten in der schulen Introduciret worden«.

Auch er war in Dresden geboren. Zum ersten Male erwähnt finden wir ihn in den Schülerverzeichnissen der Fürstenschule zu Pforta, wo er am 8. Oktober 1584 als Alumnus aufgenommen wurde,[3] nachdem schon am 3. August desselben Jahres ein Valerius Lisberger aus Dresden inskribirt worden war. Daß beide verwandt, vielleicht sogar Brüder gewesen sind, ist sehr wahrscheinlich. Bei letzterem steht noch die nähere Bezeichnung »*confectarius Dresdae*«. Den Sinn derselben zu erklären, ist mir trotz aller Bemühungen nicht gelungen. Ich möchte vermuthen, daß der Ausdruck mit jener bekannten Thatsache in Verbindung steht, dass diejenigen Knaben in

[1] Die Kenntniß desselben verdanke ich der Güte des Herrn Oberbibliothekars und Archivdirektors Dr. Wustmann in Leipzig.

[2] Es ist ein Flugblatt des genannten Dr. Valentin Espich, worin er sich gegen die Angriffe eines gewissen Conrad Memmius vertheidigt, der unter dem Namen Jacobus Francus von 1591 an auf den Frankfurter Messen halbjährliche illustrirte Relationen über die wichtigsten politischen Ereignisse etc. in ganz Europa herausgab, eine Art Geschichtskalender (Weiteres s. bei Wustmann »Leipzig durch drei Jahrhunderte«, S. 4). Letzterer hatte hier von Espich behauptet, er sei wegen schlechter Handlungen und allerhand unluth. Lehren von seinem Schulamt abgesetzt worden und habe sich darum der medizinischen Wissenschaft zugewendet.

[3] Bittcher, Pförtner-Album, S. 72.

der Kurfürstl. Kapelle zu Dresden, welche Anlage und Lust zum Studium hatten, bei Eintritt der Mutation auf die Schule zu Pforta geschickt und dort drei Jahre lang unterhalten wurden.[1] Wollten sie dann eine Universität besuchen, erhielten sie in Wittenberg oder Leipzig eine jährliche Unterstützung von 25 fl. und oft auch noch guten Musikunterricht, allerdings mit der Verpflichtung, falls sich nach dieser Zeit ihre Stimme in einen genügenden Alt oder Tenor verwandelt hätte, daß sie dann wieder in die kurfürstl. Kapelle eintreten mußten.[2] Sollten darum nicht jener Valerius und vielleicht auch Christoph Lisberger solche junge Leute gewesen sein, die dem Kapellknaben-Institute angehört hatten und nun, wie üblich, in Pforta ihre Benefizien genossen? Warum sollten sie sich gerade nach Pforta, der entferntesten aller drei Fürstenschulen, gewendet haben, während sie doch als stimmbegabte Knaben auf der Schule ihrer Heimathstadt mindestens die gleichen Vergünstigungen gehabt hätten?

Während dieser Schuljahre in Pforta hatte Lisberger das Glück, den Musikunterricht des berühmten Sethus Calvisius zu genießen, der hier von 1582—1594 Kantor war. Nach Absolvirung der Schule bezog er dann die Universität Leipzig, wo er nach Ausweis der Matrikeln im S.-S. 1588 inskribirt wurde. Wie lange er jedoch hier studirt und wo er sich nach dieser Zeit aufgehalten hat, läßt sich nicht nachweisen. Nicht unmöglich wäre es, wenn die oben ausgesprochene Vermuthung richtig ist, daß er in die Kapelle nach Dresden zurückkehrte. Im Jahre 1599 finden wir ihn aber wieder als Kantor in Pforta.[3] Allein schon 1601 verließ er die Schule zum zweiten Male. Eine Pförtner Chronik[4] berichtet hierüber: »*Christophorus Lisberger, Dresdensis, discipulus olim Scholae rursus suam locavit operam, sed morbo anno 1601 oecumenico correptus et fere consumptus cum convalescere inciperet, animi relaxandi gratia in patriam profectus est, et trimestri spacio reversus Portam bene valere jussit. Dresdae jam fungitur Cantoris officio.*« Verbindet man hiermit eine Bemerkung des Dresdener Rektors Tobias Simon über Lisberger in einem weiter unten noch näher zu bezeichnenden Beschwerdeschreiben an den

---

[1] Vgl. die schon S. 253 genannte kurfürstlich sächsische Cantoreiordnung vom Jahre 1555.

[2] Vgl. M. Fürstenau, »Beiträge zur Geschichte der Königl. Sächsischen musikalischen Kapelle«, S. 23.

[3] Er war der fünfte in diesem Amte seit Begründung der Anstalt, der zweite Kantor nach Calvisius und der direkte Vorgänger des gleichfalls bekannten M. Erhard Bodenschatz (vgl. Bittcher, a. a. O., S. 553).

[4] Chronicon Portense von M. Justinus Bertuchius und Joh. Mart. Schamelius, Leipzig 1739, S. 111.

Rath vom Jahre 1609,[1] so wird man dem wahren Grund seiner kurzen Wirksamkeit in Pforta sehr nahe kommen. Hier heißt es: ». . man wird ihme dis *Encomium* vnd *testimonium* mittheilen müßen, welches er in der Schuel Pforten darvon brachtt hatt, das er sey *pestis et pernicies Scholae.*« Letztere Worte gestatten einen Schluß auf seine Amtsführung in Pforta, die gewiß sehr viel zu wünschen übrig gelassen hat, so daß man seine Erkrankung und dreimonatliche Abwesenheit als erwünschte Gelegenheit benutzte, diese »*pestis et pernicies Scholae*« abzuschütteln.[2] Denn gegen eine freiwillige Niederlegung des Kantorates spricht schon der Umstand, daß Lisberger nach dem langen Erholungsaufenthalt in Dresden nach Pforta zurückkehrte und hier gewiß die Stelle bereits wieder besetzt vorfand. — Daß er nunmehr auf die Wanderschaft gegangen und dabei wenigstens bis Wien gekommen ist, erkennt man aus jenem Briefe an den Hofprediger Polycarp Leiser, wo er sagt: ». . . *Ab eo tempore, quo Vienna Austriae huc redii, nullum munus sustineo, hinc necessitate coactus* . . . *ad Dominum Johannem Hiligerum filios ejusdem informatum me contuli* . . .« Durch die Empfehlung solcher einflußreicher Männer, wie Leiser und Hillger,[3] wird er gewiß auch 1606 die Kantorstelle an der Kreuzschule erhalten haben.

Kaum waren jedoch drei Monate nach dem Dienstantritt Lisberger's verstrichen, da zeigte sich schon sein streitbarer Charakter. Er war mit den überkommenen Verhältnissen auf der Schule unzufrieden. Mehrere Petitionen und Beschwerdeschriften mit berechtigten und unberechtigten Wünschen und Forderungen verfolgten das Ziel, entweder seine pekuniäre Lage zu verbessern, oder die Kollegen mehr als bisher zu den kirchlichen Pflichten heranzuziehen.

Zuerst richtet er am 19. September und 22. November 1606 ein

---

[1] D V fol. 193; vgl. S. 285.

[2] Zur Entschuldigung Lisberger's könnte man vielleicht auf die ungeordneten, höchst unerquicklichen Verhältnisse auf der Schule während einer langen Reihe von Jahren hinweisen. Seit 1580 war hier M. Jacob Lindner Rektor, den man jedoch schon 1588 entlassen mußte. Mitten in dieser schlimmen Zeit kam L. auf die Schule und verließ sie in gleichem Jahre als jener, der dann bis 1592 Bürgermeister in Naumburg war. In diesem Jahre aber kehrte er wiederum nach Pforta in das Rektorat zurück, welches er 1601 zum 2. Male niederlegen mußte (vgl. Bittcher, a. a. O., S. 544). Daß die Disciplin auf der Schule auch jetzt keine günstigere war, zumal in den letzten Jahren, ist selbstverständlich. Lisberger hatte also weder als Schüler, noch als Lehrer der Anstalt Gelegenheit, ein wohlgeordnetes Schulwesen kennen zu lernen. Kein Wunder, wenn in Folge dessen Trägheit und Disciplinlosigkeit ihn derart gefesselt hatte, daß er sich Zeitlebens nicht mehr davon frei machen konnte.

[3] Hans Hillger, seit 1599 Rathsherr, wurde 1608 regierender Bürgermeister, ebenso 1611, 1614, 1620 etc.

Schreiben an den Rath,[1] daß er »gerne, wie den in andern furnehmen Stäten auch breuchlich, beyden Kirchen, wo figuraliter solt gesungen werden, beywohnen wollte: desgleichen bey den Leichbegängnußen sowol nach, als fur der Predigt absingen, Inmassen es den fur altters auch in dieser Stat vblich gewesenn, damit mir nit meine *accidentia*, davon ich mich itziger Zeit behelffen muß vnd sonstenn Keine Besoldung habe, geringert wurdenn. Weill mir auch die *preces mane et vesperi*, welche die *Baccalaurii* mit dem Cantore zugleich vor diesen haben bestellen helffen (davon sie den die *particularia funera*, so der Cantor fur diesen alein gehabt, Vnter sich zu theilen bekommen), mir, alsbald ich in meinen ampt ahngetreten, alein zuverrichten befohlen worden. Als ist mein unterthäniges dinstvleissiges bitten, E. E. vnd H. W. geruhen diese ahnordnung zu thuen, Weil die *Baccalaurii* gleichwol die *particularia funera* mit mir gleich haben sollen, daß sie auch die *preces* wie zufohr neben mir wechselweise bestellen helffen. Weil es mir auch wegen deß Losaments forthinn schwerer fürfallen will, vnd beforaus wan ich frue morgens Zur Metten sonntags aufwartten muß, habe dasselbe ich alhier auch erinnern wollen, ob E. E. und H. W. Raht hierinnen einen Weg treffen könte, das mir auf der Schuelen Zuwohnen verordnet wurde: den mir nur newlich wiederfahren, dz ich vermeinet, es Zeit Zur Metten sei, vnd Zu mitternacht um zwölff Uhr fur die Kirchen kommen: Offtermal auch eine geraume weil in der Kirchen aufwartete, ehe die Knaben sind zu Chor kommen: Habe auch bisweill selbander die Metten anfahen mussen, Vnd ist fast vnmuglich, dz ich mit den Chor Zu rechter ordnung kommen soltte, wo mir nit auf der Schuel Zu wohnen, vnd vmb die Knaben Zusein, auch den Chor in beyden kirchen, wo es figuraliter zu bestellen, ahnzuordnenn, eingereumet wird ....«

Am 29. Januar 1607 folgte abermals ein Beschwerdeschreiben Lisberger's, welches mancherlei interessante Streiflichter auf Schul- und Chorverhältnisse wirft und darum vollständig mitgetheilt zu werden verdient: ».... I. Weil E. E. vnd HW. mich fur andern zu einem Cantor ihrer Schulen eligirt vnd creiren lassen, vnd ich auch mit singen, sowohl in der Kirchen alß anderweit, wo die Musica vocalis hinbegehret wird, neben den Knaben aufwartten soll, mir aber von Herren Rectore vnd dem Wolfgango [Jenichen, Quartus] eingegriffen worden, welche die Knaben in die Heuser ohn mein furwissen gehen lassen, dadurch den meine accidentia mir gemindert worden, habe dasselbe furs erste E. E. vnd HW. ich klagen wollenn.

[1] D V fol. 72 ff.

II. Zum andern klage ich, das sich die Baccalaurii in das absingen bei Leichbegengnussen mengen, welches doch dem Cantori alein zuverrichten gebühret, Dadurch mir wiederumb mein tranckgelt abgeht, dz mir doch billig, weil ich die größte muhe haben muß, solte gegönnet werden.

III. Das kein knab so itziger Zeit auf die schuel angenommen, dem Cantori, ihn in musicis zu tentiren, zugeschickt wird, daher den kommet, dz viel knaben auf der Schul zufinden, welche auch dz geringste in re musica nicht verstehen, welches wider die Schuelordnung laufft, weil der Chor mitn inquilinis scholae sol gestercket werden.

IV. Das ich keine stunde habe, darin ich die tyrones in musicis informiren könte, vnd könte sich leichtlich zutragen, dz, wen die peregrini vond schulen Zögen, und die burgers kind in singen nit unterrichtet wehren, man gar coraliter singen muste.[1]

V. Das ich mit meinen quartanis, welchen ich die praecepta Grammaticae vnd Syntaxeos proponire, Keine lection habe, darauß ich ihnen den usum regularum zeigen vnd die scripta, so sie bey mir componiren mussen, darauf richten könte.

VI. Das mir der Herr Rector lectiones, so dem Cantori keineswegs zu lesen gehören, auftringen will, mit furwenden, es hette sie mein antecessor auch versehen, welche er doch proprio motu auf sich genommen.

VII. Das meine Herren Collegae mich in die Kammer auf der Schul ein mal oder Zwey begehret, vnd gar dapffer aufgeschewret, vnd hönisch satt gehaltten haben, da dan der Wolfgangus auf mich zugangen, die Zehne zusammen gebissen alß wolt'er mich itzt furn halß schlagen, der Ambrosius [Stephan, Quintus] aber mir meine wortt nachgeret, vnd sich hönisch genugsam erzeiget, dz ich fort bedencken trage, auf ihr begehr mehr Zu erscheinen.

IIX. Das sich auch mein antecessor vnterstehet, wz ihm nit gebühret, von meinetwegen einzunehmen, in massen er den ein fl. dem Cantori Jehrligen von H. D. Eulenbecks seligen gestiffte geordnet, zu sich genommen, mit furgeben, er wehre Cantor, ich aber nur ein accidentarius, vnd muste ihm weichen, wen er wider antretten wolte.

IX. Das mir noch Kein inventarium der Bucher aufm Chor in kasten vnd auserhalb zufinden, zugestelt worden. Weil mir auch innerhalb acht tagen mein Losament zu reumen ahngekundigt worden, hab ich dasselbe alhier auch gedencken wollen, bittende E. E. vnd

[1] Die besten Sänger, mit denen der Kantor die Figuralmusik ausführte, waren auch hiernach Auswärtige und Alumnen.

HW. wollen helffen Zurahten, das ich mit einen Losament möchte versehen werden, den mir allerley beschwernuß, so hier zulang Zuerzehlen, deswegen furfelt......

E. E. vnd HW. dienstwilliger D.

Christophorus Lisberger
Cantor.«

Noch an demselben Tage, an dem dieses Schreiben einging, fand eine Rathssitzung statt, zu der auch der Superintendent und sämmtliche Schuldiener geladen wurden. Die hier gefaßten Beschlüsse sind im Ganzen den Wünschen Lisberger's günstig:[1] Der Rektor soll auch in Zukunft das Recht haben, »wenn zu einem Convivio Knaben zum Singen begehrt werden«, solche zu schicken, doch sollen von dem gezahlten Gelde der Kantor ein Drittel, die Knaben aber das Übrige erhalten. Wenn Knaben mit irgend einem Kollegen gewünscht werden, so soll der Kantor hierbei, wenn möglich, den Vorzug haben. Vom Ertrag gebühren diesem dann zwei Theile, den Knaben der dritte. Würde aber ausdrücklich einer der beiden untersten Kollegen mit einigen Knaben verlangt, »so soll sie der Kantor dahinzugehen nicht hindern«. Von der Einnahme soll aber der Kantor den vierten Theil, vom Übrigen ein Drittel der Kollege, die andern zwei Drittel die Knaben erhalten. — Betreffs der Leichenbegängnisse soll es so bleiben, wie bisher üblich. Bei Aufnahme von Knaben in das Alumnat soll der Rektor »in seinem examen darauf sehen, daß die Inquilini Scholae der Musica kundig« oder wenigstens noch darin bildungsfähig seien. Darum sollen sie in Gegenwart des Rektors vom Kantor geprüft werden. Ohne schwerwiegende Gründe sind Unmusikalische nicht aufzunehmen. Der Lektionsplan soll neu revidirt und eine gerechte Vertheilung der Schulstunden hergestellt werden. Auch soll Petermann zur Anfertigung zweier Exemplare eines »richtigen Inventariums der zum Chor und Cantorei gehörigen Bücher« angehalten werden, von denen je eins dem Rath und dem Kantor zu übergeben sei[2] etc. Diese Bestimmungen wurden vom Rathe am 10. März, nachdem neue Uneinigkeiten ausgebrochen waren, in Form eines Vertrags ausgearbeitet und den Schulkollegen zur Befolgung zugestellt.[3]

Nach abermals vierteljährlicher Ruhepause beginnen dann die offenen Streitigkeiten zwischen dem alten Kantor Petermann und

[1] D. V. fol. 77 ff.

[2] Leider ist dieses Verzeichniß aller vorhandenen Bücher und Musikalien, wie es scheint, nicht zu Stande gekommen. Das älteste der im Rathsarchiv vorhandenen Inventarien stammt aus dem Jahre 1615.

[3] D V fol. 94—97.

Lisberger um die Amtswohnung in der Schule.[1] Nach vielen Bittgesuchen von beiden Seiten an die vorgesetzten Behörden, und nachdem Petermann wiederholt zur Räumung der Wohnung aufgefordert war, greift endlich der Rath Mittwoch den 4. Juli energisch ein und läßt Petermann einen Revers unterzeichnen, nach welchem er am folgenden Montag die »Losamenter« auf der Schule zu räumen und sich mit einer anderen Wohnung zu versorgen habe. Noch am 8. Juli, am Tage vor diesem letzten Termine, bittet Letzterer in einem Schreiben an den Rath wegen Verzögerung des Auszugs um Verzeihung, er habe es nicht anders schaffen können »*vel temporis brevitate vel incommoditate conducendi habitationem et hospitium*«, wie er denn auch bis auf diese Stunde kein für ihn passendes Losament wisse. Er schließt mit der Bitte, ihm »noch künftig in betrachtung iessiger schwerer vnd müheseliger Zeit beydes mit dem Hauszins vnd einem Schragen holz gnediglichen beyspringen zu wollen«.

Ob der Rath darauf eingegangen, ist nicht ersichtlich. Petermann lebte dann noch bis in's Jahr 1610.[2]

Jetzt endlich scheint Lisberger befriedigt zu sein. Wenigstens schweigen die Akten bis 1609 über ihn völlig. Umsoweniger zufrieden waren aber seine Vorgesetzten mit seiner Amtsführung.

Am 6. Oktober genannten Jahres beklagt sich der Rektor Tob. Simon beim Rath,[3] daß Lisberger sein Amt sehr vernachlässige, trotzdem er jüngst von den Visitatoren zu strenger Pflichterfüllung angehalten worden sei. Er habe die *praecepta Musicae* den größeren Schülern gar nicht gelesen und die Gesangsübungen unfleißig getrieben. »Die Antiphonas, Responsoria, Introitus vnd andern Choral, weil er das fundamentum Musicae,« habe er mit den Knaben nicht »übersungen«, wie er doch allwöchentlich thun solle, »damitt der Choralgesang nichtt so gar unter die banck gesteckt vnd die Jugend davon abgehalten werde«. »Vom Choral ist dis halbe Jahr nichtt eine einige Nota vbersungen worden.« Die Schule sei darum mit dem neuen Kantor durchaus nicht besser daran, als mit dem alten. Der Rath möchte sich »der Armen vnd elenden Schuel annehmen, welche izo ohne das wegen der vielen vbermengten Winkelschuelen in große Verachtung vnd abnehmen gekommen,« und »des Cantoris eigensinnigen Kopff steuren«.

---

[1] D V fol. 54 ff.

[2] D V fol. 204. Lisb. erwähnt hier in einem Bittschreiben an das Ober-Konsistorium, daß er »die gantze zeit vber die besoldung nicht gehabt, sondern vber Vier Jahr seinem Antecessori ist zur provision geben wordenn«.

[3] D V fol. 193.

In ähnlicher Weise äußert sich auch der Superintendent über L. Man habe ihn wiederholt an seine Pflicht erinnert, aber er nehme es nicht für gut auf und vertheidige sich noch. Er lasse keinen Choral singen, sodaß sie die Knaben wieder vergessen oder überhaupt nicht lernen. Die Lektionen habe er drei Jahre versäumt. »Ist kein Vermögen bey Ime. In *vita et moribus* auch mangel.«

Trotz dieser vernichtenden Kritik ließ man ihn im Amte und begnügte sich für dieses Mal vielleicht mit einem scharfen Verweis und Androhung der sofortigen Entlassung, falls er den Anordnungen des Rathes nicht Folge leiste. Am 12. Februar 1612 sieht letzterer sich jedoch zu seiner Absetzung genöthigt.[1] Zugleich zeigt er diese unter ausführlicher Angabe der Gründe dem Oberkonsistorium an, in der Voraussicht, daß L. sich gleichfalls an dieses wenden werde. Man habe, heißt es hier u. A., zur Absetzung schreiten müssen, da er kaum »die *praecepta Musices*, *Arithmetices*, viel weniger einen poëtam (welches alles in seine Verrichtung gehöret Vnd seine antecessores haben thun müssen) den knaben tradiren köntte.« Es sei »ein solch gering vermögen bey Ime vorhanden, das auch in der Grammatica mangel fürfallen, vnd die knaben merken, wie bißweilen Priscianus gewald leiden muß«. Dazu komme, daß er seine Fehler nicht erkenne, sondern überall Recht behalten wolle. Zu einer Besserung sei also keine Hoffnung vorhanden.

Noch an diesem 12. Februar schrieb auch L., wie der Rath vermuthet hatte, an das Oberkonsistorium und ersuchte es, ihn doch bis Ostern im Amte zu lassen, damit er sich unterdessen nach einer anderen Stelle umsehen könne.[2] Das Oberkonsistorium forderte nun beide Theile zu einem auf den 4. März festgesetzten Verhör, bei dem jedoch der Rath nicht erschien. Er hoffte, daß L. nach dem selbst erbetenen Termine freiwillig vom Amte zurücktreten werde. Allein dieser bat am 7. Mai wieder, man möge ihn noch bis Michaelis im Amte lassen. Dann aber wolle er selbst schriftlich um seine Entlassung nachsuchen. Auch bitte er, ihm die seit dem Tode seines Vorgängers noch rückständige feste Besoldung vom Rathe zu erwirken (fol. 210 ff.). — Das Oberkonsistorium setzte nun eine zweite Verhandlung für den 19. Juni fest, mit dem Bemerken, dass L. inzwischen im Amte verbleiben soll. Das endgiltige Resultat dieser Verhandlung liegt in einer Verordnung vom 19. Juni 1612 vor (fol. 215): Der Rath verpflichtet sich, an L. die seit zwei Jahren

[1] D V fol. 199—201.

[2] Eine Abschrift dieses Gesuchs sandte das Konsistorium an den Rath, es befindet sich ebenda fol. 204 f.

fällige Besoldung[1] bis Michaelis, ferner 20 fl. als Hauszins-Entschädigung zu zahlen. L. soll dagegen sein Amt gutwillig niederlegen und binnen Monatsfrist abtreten.[2]

Damit war eine lange Zeit unglücklicher Verhältnisse für die Schule beendet, die sicher zum Gedeihen derselben nicht beigetragen hat. —

Aber noch einmal taucht Lisberger in den Akten auf: Nach 13 Jahren hat er die Kühnheit, sich wieder um das erledigte Kreuzkantorat zu bewerben. Er wendet sich schriftlich an einen einflußreichen Herrn, »Dietrich von Tauben, vf Neukirchen, Heckricht vnd Hartha, Churf. S. Oberstallmeister vnd Obrist Leutnandt der Artholerey,« mit der Bitte, sein Gesuch beim Rathe zu unterstützen. In diesem Schreiben[3] sucht er seinen nichts weniger als freiwilligen Abschied folgendermaßen zu bemänteln: Er habe im Jahre 1612 seinen Dienst abgegeben, weil er »durch Gottes Hülffe eine feine heyrath erlangete, derowegen ein privat Leben vnd von dem Seinen sich in ruhe Zuernehren gesinnet wahr«.

Da er in letzter Zeit sich eine eigene Wohnung außerhalb der Schule hatte miethen müssen, wofür er ja auch genannte Hauszins-Entschädigung erhielt, wird man vermuthen dürfen, daß er noch während seines Kantorates diese, wie es scheint, nicht mittellose Frau geheirathet hat, die ihm wohl auch ein Haus mitbrachte, da er sich »gesessener Bürger« nennt. Auf diese Verbindung ist er aber auch nicht wenig stolz. Mit unverkennbarem Selbstgefühl spricht er von »Hrn. Veit Heyman, Churfl. S. Stallschreiber vndt Not: pub: welcher mein geliebter Schwager ist«.

Weiter führt er an, was natürlich eine offenbare Unwahrheit ist, daß er zweimal vom Superintendenten und Stadtprediger aufgefordert worden sei, sich wieder zu bewerben, da der Rath ihn als Kantor haben wolle. Er sei dieser Aufforderung aber bis jetzt nicht nachgekommen, weil er geglaubt, daß man es ihm übel auslegen könnte.

Lisberger erlangte, unterstützt von seinem Schwager, dessen Vorgesetzter Dietrich von Tauben war, die gewünschte Empfehlung. Indessen verlief, wie vorauszusehen, seine Bewerbung trotz dieser erfolglos. Aus der wiederholt gebrauchten Selbstbezeichnung »civis« und »Dresdensis Musicus« geht hervor, daß er bis 1625 und wohl

[1] Im Jahre 1610 wurde das feste Gehalt des Kantors (50 fl.) wegen des neu gestifteten Gottesdienstes der Sophienkirche um 10 fl. erhöht.

[2] In den »Pandectae« etc. fol. 95 findet sich bei seinem Namen die Bemerkung: »*qui ob insufficientiam ab officio remotus fuit die 17. Sept. Anno* 1612«.

[3] D XI fol. 51 u/v.

auch bis zu seinem Tode als Privatmusiker in Dresden gelebt hat. Denn eine weitere Bewerbung um das erledigte Kantorat zu St. Annen vom 21. März 1692[1] blieb gleichfalls unberücksichtigt. —

Von eigener Komposition Lisberger's nennen die Verzeichnisse »1 Concert«, welches aber wahrscheinlich erst aus der Zeit nach seinem Kantorate stammt, da es unter den nach 1625 dazugekommenen Noten mit aufgeführt wird.

Als Nachfolger Lisberger's wurde berufen:

M. Samuel Rüling, Kaiserlich gekrönter Poet, 1612—1615,

bisher Student der Theologie in Leipzig. — Daß der Rath diesmal bei der Neubesetzung des Kantorates mit doppelter Vorsicht zu Werke ging, ist leicht verständlich. Man brauchte einen Kantor, der nicht nur ein tüchtiger Schulmann, guter Musiker und Sänger, sondern der auch durch Energie und Würde sich bei seinen Kollegen und Schülern Achtung zu erwerben verstünde. Der Rath dachte hierbei in erster Linie an die Universität Leipzig, die sich hinsichtlich der Pflege der Musik damals schon eines bedeutenden Rufes erfreute. Die zahlreichen feierlichen akademischen Akte, die gewöhnlich mit einer gottesdienstlichen Handlung in der Universitätskirche verbunden waren, ferner die großen akademischen Gottesdienste an den hohen Festen und am Reformationstage wurden schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch musikalische Aufführungen verschönt. Die Ausführung derselben lag durchaus in den Händen der Studenten. Es hatte sich hier allmählich das Institut eines »*chorus musicus*« ausgebildet, welcher in erster Linie aus den sogenannten »*Alumni Electorales*« bestand, die das große kurfürstliche Stipendium, freie Wohnung und Kost auf der Universität genossen. Unter ihnen waren besonders auch die schon mehrfach genannten früheren kurfürstlichen Kapellknaben, also ausgezeichnete geschulte Sänger. Aus der Mitte dieser Alumnen wurde eine geeignete und hervorragend musikalische Person zum Vorsteher oder Kantor gewählt, der für seine Mühewaltung noch besondere Accidenzien erhielt. Eine gedruckte Ordnung für diese *Alumni Electorales* vom Jahre 1661 sagt ausdrücklich in § XII: ». . . *Denique universi et singuli cum alias semper, tum imprimis in praecipuis anni festis, in quibus Universitas veteri de more convenit, Musicum chorum pro viribus adjutent*«.[2] Außerdem wird dieser Chor durch freiwillige

[1] D XI fol. 70.

[2] *Leges alumnorum in academia Electorali et Ducali Saxonica Lipsiensi. Denuo publicatae Anno MDCLXI.* (Univ.-Bibl. Leipzig).

Unterstützung musikalischer Studenten bedeutend verstärkt worden sein, sodaß der Kantor Christoph Neander zeitweise bei festlichen Gelegenheiten imstande war, große Musikaufführungen »vff 5 vnd 6 Chören« zu veranstalten (vgl. S. 296). — Dieses Amt eines Kantors an der Paulinerkirche führte z. B. 1580—1582 Sethus Calvisius und vielleicht auch um 1669 der erst neuerdings allgemeiner bekannt gewordene Christian Clodius aus Neustadt i. S.[1]

Der Rath zu Dresden beauftragte den Oberstadtschreiber M. Schobert, sich hier nach einem für das Kreuzkantorat geeigneten Studenten zu erkundigen. Dieser schrieb darum an seinen »guten Freund«, den Professor der Beredtsamkeit M. Joh. Friedrich am 25. Juli 1612 folgendermaßen:[2] ». . . Mein geflißen willig dinst Zuvor, Ehrenwerdster Achtbarer vnd wohlgelarter, Insonders günstiger Herr vnd freundt. Demselben mach ich nicht bergen, das des Cantoris Dienst an der Schulen zum heiligen Creutz alhie sich verlediget, Vnd von meinem E. Rathe, meinen Herren, wieder bestellet werden soll, Ob sich nun wol personen darumb annemen, vnd gern dazu befordert sein wollten. Dieweil aber gedachte meine Herrn gern eine qualificierte person, damit man beßer als zuvohrn bestehen köntte, darzu haben wollten, vnd oftermals gelehrte gesellen an Vniversiteten zufinden, welche dergleichen Dinst beforderung wirdigk vnd mit nutz verrichten könten, Als ist mir von den herrn Burgermeister vnd *senioribus* des Raths aufgetragen, an einen bekanten freund zu leipzigk zu schreiben, vnd zu erfahren, Ob zu solchen Dienste jemand vorzuschlagen vnd zu commendiren were. Es wurde aber an Ime neben andern requiriret in *litteris* ein solcher *perfectus*, das er neben Verrichtung des singens in der Kirchen auch in der schulen den *maioribus* etliche *lectiones* lesen könne, Wie dann die *antecessores* so vor dem itzigen Cantore (*qui propter imperitiam et ruditatem in litteris remotus est*) gewesen, neben den *praeceptis Musices*, *Horatium* oder einen andern poeten, *Terentium*, *Arithmeticam*

[1] Vgl. »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« 1891, S. 579 ff. den Aufsatz von W. Nießen »Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius«, in welchem sich letzterer »Vorsteher der paulinischen Tischgenossenschaft« nennt. Dieser Titel ist wohl schon für die 1. Hälfte des 16. Jahrh. nachweisbar, da die Matrikeln im Wintersemester 1541/42 unter den »Poloni« einen »Jacobus Berger, Oeconomus communitatis Paulinae, Zittaviensis« nennen. Die Frage, ob sich letztere Bezeichnung mit dem »Cantor ad D. Pauli« deckt, bedarf natürlich noch einer genaueren Untersuchung. Diese ganze Erörterung, welche über den Bereich unserer Arbeit hinausgeht, hat nur den Zweck, auf das bis jetzt noch völlig im Dunkeln liegende, ohne Zweifel rege musikalische Leben auf den deutschen Universitäten und speziell in Leipzig hinzuweisen.

[2] D V fol. 217 f.

und dergleichen lection gelesen. So woltte man auch gern, das ein künftiger Cantor alhie mit den darzu gehörigen *naturalibus* der stimme halben Vorsteher sein möchte. Die besoldung ist zwar an barem gelde nicht groß, Meines bedunckens nicht vber 50 fl., hat aber feine *accidentia* sonderlich von den *funeribus* und hochzeitten, so sich alhie oft begeben, das man darfür helt, der Cantor sein einkommen wann es zusamen gehaltten wird vber 200 fl. bringen könne vnd wann er *priuatos discipulos finita schola* haltten wil, wie dann alhie darzu gute gelegenheit, kan er dauon auch ettwz vordinen. Eine *habitation* wirdt Ime auf der schulen gegeben, *quam diu est coelebs*, aber nicht *cum familia*. Weil nun Zu leipzigk der *Chorus Musicus*, wie Ichs verstehe, nicht vbel bestellet, vnd vermutlich hiezu qualificierte studiosi zu finden sein werden, denen damit gedienet, als hab ich dieses vertraulich gelangen lassen wollen, dinstfreundlich bittende, do der herre jemand zu solchem Dinst wüßte, Er demselbigen anleitung geben wolle, daß er sich neben einer kleinen Commentationsschrift zum ferderlichsten bey mir angeben möchtte. Were Ich erbettigk, Ihn meinen herrn ferner zu kommentiren. Ich halte dafür, das Dominus Calvisius auch guten Rath hiezu wißen möchtte, An den ich zwar hette schreiben vnd den Herrn mit dieser mühe vorschonen wollen, wenn ich mit Ime bekannt were. Die bemühung, so der Herr deßfals auf sich nimbt, bin ich zuverschulden, vnd stehe dem herrn zu dienen jeder Zeit willig vnd geflißen.

Dat. Dreßden, den 25. July 1612.«

Das Koncept dieses Schreibens ist das einzige, was uns einen Einblick in die Vorgeschichte der Berufung Rüling's gewährt. Doch ist hier der Zusammenhang nicht schwer zu erkennen: der Professor Friedrich hat Samuel Rüling empfohlen, der damals gewiß Kantor an der Paulinerkirche gewesen und sich in studentischen Kreisen in wissenschaftlicher und musikalischer Beziehung ausgezeichnet hat. Auch als Dichter scheint sich dieser in Leipzig bekannt und beliebt gemacht haben, da er sich damals schon den Lorbeer eines Kaiserl. gekrönten Poeten errungen hatte. Der Rath hatte natürlich bei einer solchen Persönlichkeit keinen Grund zu Bedenken. So wurde dieser denn auch zum Kantor gewählt und am 17. September 1612 in sein neues Amt eingeführt.[1]

Samuel Rüling (auch Rühling, Rhuling, Rülich) wurde ungefähr 1586 in Groitzsch, unweit Leipzigs, als Sohn des Organisten

[1] »Pandectae etc.« fol. 95.

Johann Rüling geboren.[1] Nachdem er sich im Elternhause wohl auch in der Musik gründliche Kenntnisse erworben hatte, wurde er am 20. Juni 1601 in die Fürstenschule zu Grimma aufgenommen, welche er am 4. Juli 1606 wieder verließ. An seine Stelle trat hier noch an demselben Tage sein Bruder Johann Rüling aus Groitzsch, der dieser Schule bis 17. Mai 1612 angehörte.[2] Samuels Lehrer waren hier vor allem der Rektor M. Martin Hayneccius (1588—1610) und der Kantor M. Fridericus Birck (1591—1621).[3]

Noch im Sommersemester 1606 wurde er dann bei der Universität Leipzig immatrikulirt,[4] wo er im W.-S. 1609/10 unter dem Dekan der philosophischen Fakultät M. Ambrosius Sonnewaldt promovirte. Wie aus dem Magister-Panegyricus hervorgeht, scheint er besonders den Theologen Mühlmann und Harbart, sowie dem Professor der Naturwissenschaft und Physik Corvinus reiche Anregung und Förderung verdankt zu haben. Rüling setzte darauf seine Studien in Leipzig weiter fort, bis er 1612 das Dresdener Kantorat erhielt.

Leider ist aus den urkundlichen Quellen über seine Amtsführung gar nichts zu ersehen. Nach einem weiter unten mitgetheilten Schreiben an den Rath fühlte er sich in seinem Amte so wohl, daß er fast über nichts zu klagen hatte. Dennoch aber zog ihn eine innere Neigung zum geistlichen Amte. Als darum 1613 der Diakonus der Kreuzkirche M. Christoph Laurentius zum Hofprediger ernannt wurde, meldete sich auch Rüling neben drei anderen Bewerbern für die erledigte Stelle.[5] Auf Vorschlag des Superintendenten wurde diese in der Rathssitzung vom 23. April zwar dem Pfarrer zu Wacha M. Daniel Reichardt zugesprochen, doch muß auch Rüling's Probepredigt dem Superintendenten gefallen haben, denn im Protokoll lesen wir: »Cantoris Person ist ihme auch gefellig, und möchte vertröstet werden, daß ihme die nechste förderung zugesagt sein sollte. Hette nicht vermutet, daß er ein solch donum zum predigen hette. Mann hette Ihn künftig an der handt, wenn sich ettwas zutrüge, entweder zur promission, substitution ader sunsten« (fol. 353). Dieser

[1] Das sichere Geburtsjahr konnte ich nicht erfahren, da die Kirchenbücher zu Groitzsch nur bis zum Jahre 1684 zurückreichen. Nach Ausweis derselben hat es noch bis 1778 dort eine Familie Rühling gegeben.

[2] Chr. G. Lorenz, Grimmenser-Album, S. 84 und 92; Dietmann, a. a. O., Bd. I S. 1425 f.

[3] Vgl. Magister-Panegyricus vom Jahre 1610, verfaßt von M. Valentin Hartung, Laureatus poëta, enthalten im 1. Band der Panegyrici magisteriales Lipsienses, 1590—1638 (Universitäts-Bibliothek Leipzig).

[4] Die Univ.-Matrikel verzeichnet ihn: »Samuel Ruelingius Grezensis, 1/2 fl.«

[5] D V fol. 350.

Bescheid mag Rüling zu neuer Hoffnung angeregt haben. Denn bereits am 26. April richtet er ein weiteres Schreiben an den Rath, in dem er um Berücksichtigung seiner Person bei der nächsten Vakanz bittet (fol. 354). Es lautet: »*Quoniam nunc, Viri consultissimi, jussu et consilio vestro cathedram publicam ascendi, et denuo a Vobis peto ea tamen, qua par est, submissione et observantia, ut adhuc facie me accipiatis benigna, et si fieri potest, vestrum Diaconum me designetis. Quamvis enim in tali jam versor officio, ut fere de nihilo conqueri habeam: animus tamen meus ad statum Theologicum, qui est ministerium, tanquam ad exoptatum studiorum finem, omnino aspirat. Propterea me audite et juvate. Promitto vobis vicissim in officio industriam, in moribus oboedientiam, in doctrina puritatem, inque vita modestiam et pietatem, et quod maxime necessarium est, certe gratus ero, non tamen carmine, sed re. Gratia, quam nobis res probat, illa bona est. Dab. e schola, 26. Apr. 1613.*

V. sum subjectissimus

M. Samuel Rüling

Cantor.«

Als nach 2 Jahren sich wieder ein Diakonat an der Kreuzkirche erledigte, da derselbe M. Daniel Reichardt als Pfarrer und Superintendent nach Rochlitz berufen worden war, beschloß der Rath am 1. September 1615, »daß der Kantor zur Probepredigt und Vocation soll gefordert werden.« Am 16. September erhielt Rüling die Vokation. 1620 wurde er sodann Archidiakonus und starb als solcher im Juni 1626, in einem Alter von ungefähr 40 Jahren.[1] —

Welche Bedeutung ihm bereits zu seiner Zeit und auch noch später beigelegt wurde, zeigt u. a. der Umstand, daß ihn M. Sivers unter den gelehrten Kantoren aufführt.[2] Einer seiner Schüler ist auch sein zweitnächster Nachfolger im Kantorat, Michael Lohr.

Von Kompositionen Rüling's sind mir 4 Motetten bekannt geworden:

1) »Ein tag in deinen vorhöffen«, 8 voc., vorhanden in der Kgl. Bibliothek zu Berlin: Ms. Z 42, Nr. 19. 8 Stimmbücher von 1614.

2) »Gott ist in Juda bekannt«, 9 voc. Kgl. Bibliothek Berlin: Gräffenhainsches Ms. von 1643, Nr. 190.

3) »Ich hab den Herrn allzeit für Augen«, 8 voc. Kgl. Bibliothek Berlin: Ms. Z 40, Nr. 19, mit Bass. cont., 9 Stimmbücher.

[1] D XX^{a} 40^{f} fol. 3.

[2] M. Sivers, »der gelehrte Cantor«, aus dem Lateinischen übersetzt von Mattheson. Hamburg 1730, S. 24. Merkwürdigerweise giebt dieser 1625 als Rüling's Todesjahr an, obwohl er sich besonders auf Witte's »Diarium Biographicum« stützt, der ihn richtig 1626, aber fälschlich am 29. Dez. als gestorben verzeichnet.

4) »Machet die Thore weit«, 8 voc. mit 2 Intermedien. Stadtbibliothek zu Breslau: Ms. XXIII Nr. 126, 8 Stimmbücher.[1]

Letztere ist die größte und auch bedeutendste unter diesen. Der Komponist hat es verstanden, mit einfachen Mitteln dem Ganzen einen lebendigen, dramatischen Charakter zu verleihen. Er erzielt das besonders durch Einführung von zwei kurzen dreistimmigen Zwischensätzen, durch die er gewissermaßen einzelne Personen im Gegensatz zur Masse des Chores heraushebt und beide Theile dann zu einander in ein korrespondirendes Verhältniß stellt. Diese Motette verräth also deutliche Spuren des Einflusses der um das Jahr 1600 von Florenz und Venedig ausgegangenen Kunstrichtung in der Musik, des italienischen Sologesangs.

Sie führt somit einen neuen interessanten Beweis, daß letzterer bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts in Deutschland bekannt und nachgeahmt wurde, daß wir diesen also nicht erst, wie noch heute von Musikhistorikern vorgetragen wird, durch die Vermittelung eines Heinrich Schütz und Michael Prätorius erhalten, sondern schon vor ihnen andere deutsche Musiker direkt in den italienischen Quellen geschöpft haben. —

Man kann nach alledem nur bedauern, daß Rüling so kurze Zeit das Kantorat geführt hat. Er war ein sehr begabter, durch eine tiefe allgemeine Bildung gereifter Geist, von dem man noch manche vortreffliche Arbeit auf musikalischem Gebiete hätte erwarten dürfen. Denn schon aus praktischen Gründen waren die Kantoren jener Zeit bei dem verhältnißmäßig geringen Notenbestand ihrer Bibliotheken, die sie meist selbst durch Abschrift guter Kompositionen bereichern mußten, auf eigene Produktionen angewiesen, wenn sie nicht allzu häufig wiederholen wollten. Von Rüling stammt außerdem das erste ausführlichere, uns erhaltene Inventarium vom Jahre 1615, welches auch bei den einzelnen Kompositionen meist die Namen der Autoren beifügt und somit von großem Werthe ist (vgl. Anhang). — In den letzten Jahren seines Lebens veröffentlichte Rüling noch einen Theil seiner Predigten: »*Succus Propheticus, sive Conciones XXV ex Prophetis*« und »*Lessus Christianus*« d. i. Leichen Predigten in und außer der Festung Dresden gehalten, Dresden, 1624.

---

[1] Nach Mittheilung des Herrn Prof. Dr. O. Kade-Schwerin sollen außer der oben unter Nr. 3 genannten Motette noch folgende handschriftlich in der Bibliothek der Dreikönigskirche zu Dresden-Neustadt, angebunden an Hammerschmidt's »Musikal. Andachten«, 5 Bde., vorhanden gewesen sein: »Homo quidam erat dives«, 7voc., und »Was betrübst du dich« 8voc. Ich habe sie jedoch dort nicht finden können, da nur 2 Bde. von Hammerschmidt da sind, und diese keine derselben enthalten.

Der Rath war mit Rüling's Amtsführung so zufrieden, daß er diesen selbst beauftragte, einen Nachfolger aus den ihm bekannten Leipziger Studenten vorzuschlagen. Er kam dem nach und empfahl angelegentlichst

M. Christoph Neander, 1615—1625,

Alumnus Electoralis und Kantor an der Paulinerkirche in Leipzig. Er war ein nicht minder bedeutender Mann, als Rüling, mit dem er gut befreundet und wohl auch dessen Nachfolger im Kantorat der Universitätskirche war.

Er stammte aus Colditz und hieß von Haus aus natürlich Naumann. So findet man ihn auch im Colditzer Kirchenbuche von 1589, wo er unter Nr. 87 folgendermaßen eingezeichnet steht: »Vater: Urban Naumann zu Koltzschen. Mutter: Ursula. Kind: Christophorus, geb. den 18. December«.[1] Vielleicht schon im Jahre 1601 kam er nach Leipzig auf die Thomasschule. Wir finden ihn nämlich im Sommersemester dieses Jahres auch in den Matrikeln der Universität verzeichnet. Diese Inskription aber wurde bei Leipziger Bürgerssöhnen und solchen, die sich hier aufhielten, nicht selten zugleich mit dem Eintritt in die Schule bewirkt.

Hier genoß er lange Jahre den Unterricht des Kantors Sethus Calvisius, der ihm bis zu seinem Tode ein warmer Freund blieb und auch durch besondere Fürsprache ca. 1606 die Aufnahme seines jüngeren Bruders Johann Neander in das Alumnat der Thomasschule erwirkte.[2] Christoph Neander verdankte seinem Lehrer Calvisius eine gründliche Einführung in das Wesen der Musik, sodaß er als Student das Kantorat an der Paulinerkirche mit dem größten Beifall zu führen vermochte. Seine bei besonderen Gelegenheiten veranstalteten großen Musikaufführungen, bei denen er sich selbst auch als ausgezeichneter Sänger betheiligte, erregten in Leipzig, wie aus den weiter unten noch mitzutheilenden Zeugnissen und Empfehlungen bedeutender Männer hervorgeht, nicht geringes Aufsehen. Zugleich aber trieb er

[1] Nach einer handschriftlichen Randbemerkung in Simon's »*oratio de beneficiis* etc.« in dem schon S. 260 Anm. 3 citirten Sammelband der Universitäts-Bibl. Leipzig wäre er allerdings schon im Dezember 1585 geboren. Sie lautet: »*vocatus 1615, 11 dec.*; *mortuus Dresdae d. 21. Jan. 1625 vesperi hora sexta, aet. 39 an. et 1 mens.*« Indessen dürfte diese Notiz wohl ungenau sein, welche wie alle anderen erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts hinzugefügt wurde, wie ja auch der 11. Dezember als Datum seiner Berufung unrichtig ist.

[2] Letzterer starb als Kurfürstl. Sächs. Sekretär in Dresden. — Übrigens wurde noch am 27. Juni 1656 ein Joh. Christoph Neander aus Colditz, 15 Jahre alt, auf der Thomasschule recipirt.

auf der Thomasschule mit Eifer Studien über die Geschichte und Litteratur der alten Welt. Seine Lehrer waren hierin besonders der Rektor Bardenstein und der berühmte Grammatiker Konrektor Rhenius.[1]

So vorbereitet begann er 1610 sein Studium der Theologie, dem er sich mit Fleiß hingab. Durch seine Predigten zeichnete er sich dermaßen aus, daß der Rath zu Leipzig kein Bedenken trug, ihm Hoffnung auf eine geistliche Stelle in der Stadt zu machen. Aber in seinem Wissensdrang scheint er auch, wie Rüling, eingehende Studien auf dem Gebiete der Naturwissenschaft und Physik unter Anleitung des Professors Wolfgang Corvinus gemacht zu haben, wie dies derselbe Panegyricus bezeugt.[2] Unterdessen hatte er sich auch am 28. Januar 1613 in der philosophischen Fakultät unter Corvin's Dekanate die Magisterwürde erworben.

Noch vor seiner Anfang Oktober erfolgten Amtsniederlegung hatte Rüling im Auftrage des Rathes an Neander geschrieben, um ihn zur Übernahme des Kreuzkantorates zu bewegen, worauf er folgende Antwort erhielt:[3] »Meine ganz willige Dienste benebenst wünschung aller zeitlichen vnd ewigen Wohlfahrt Zuvor, Ehrwürdiger, Achtbarer vnd Wohlgelartter, insonders günstiger Herr vnd Vertravter lieber Freund, deßelben schreiben ist mir vom ordinar-botten zu recht zugestellet worden, daraus ich denn mit mehreren vernommen, welcher gestalt ein Ehrenvester, Hochweiser Raht zu Dreßden den Herren zum Diaconat der Creuz Kirchen daselbst ordentlich vociret, darzu ich ihm glück, heil vnd Gottes segen wünschen thue, vnd dahero bey Verledigung seines officii Cantoris ihn eine andere qualificirte persohn vorzuschlagen ersuchet vnd angelanget, Das nun hierauff der Herr meiner wenigen persohn im besten gedacht vnd *de meliori nota* commendiret, auch vff begehren eines Ehrenv. Hochw. Rahts solche seine Dienstverledigung mir zu schreiben vnd daneben mein gemüt, ob ich mich hierzu brauchen laßen möchte, vernehmen wollen, Solches erkenne ich für eine sonderliche *affection*, große

---

[1] Vgl. Magister-Panegyricus vom Jahre 1613, verfaßt von M. Joachim Meisner. Hier lauten die betreffenden Verse:

> *»Thomani fueras palmaris adorea Ludi,*
> *Et Bardensteini cura, Rhenique labore*
> *Calvisiique tui, grassatus ad optima, ductu*
> *Romani monumenta Orbis, vatumque labores*
> *Imbiberas plenis labris* . . . .«

[2]
> ». . . . . *et Sophiae qui te in penetralia duxit*
> *Naturaeque ostendit opes Corvinus et omnes*
> *Explicuit gazas* . . . .«

[3] D V fol. 380.

freundschaft vnd geneigten willen, vnd thue mich dafür zum allerdienstlichsten und fleißigsten bedancken. Nun mag ich im kegenantwortt dem Herren nicht bergen, daß ich Zwar alhier gute gewünzschte gelegenheit habe, nemlich freyen tisch, freye wohnung, holz, vnd andere bequemlichkeiten bey eim Vornehmen Handelsman, nebenst dem Churf. Stipendio vnd andern *accidentibus*, so sich in die etliche 70 fl. erstrecken thun, wie auch hierneben stadliche *promissa* von eim Ehrv. Hochw. Raht alhier zu vornehmen Beförderung in Kirchen oder schuelen, wo sich künfftig etwas verledigen sollte, Allein weil ich disfals deßelben schreiben für eine *divinam vocationem* erkennen mus, vnd daraus auch erwehntes officii jehrliche reditus vnd ehnliches einkommen, vmbstendiglich vernommen, Als thue ich mich hiermit gebetener maßen gegen dem herren erkleren, das ich nicht vngeneigt, mich zu mehrgedachter Dienstbestallung brauchen zu laßen. Ja es sollte mir, als der ich meine höchste freude, nechst Gott, an der Musica habe, eine sonderbare lust sein, einen Cantorem an so einem Vornehmen ortte zu geben, wolt auch wohl mit der hülffe Gottes solch Dienst dermaßen bestreiten, das ein E. Hochw. Raht mit mir solte zufrieden sein, inmaßen ichs denn, ohne ruhm zu melden, in meiner Pauliner Kirchen alhier, wiewohl nicht ohne große mühe, dahin bracht, das in den hohen festen, vnd wenn sonst *actus publici* sein, vf begehren der Universitet ich vff 5 vnd 6 Choren die musicam gehalten vnd angestellet, Wolte demnach der Herr diese meine erklerung, weil solche, wie aus dem schreiben zu ersehen, begehret worden, einem Ehrv. Hochw. Raht, nebenst Vermeldung meiner Vnbekannten, doch jederzeit willigen trewen Dienste unbeschwert notificiren vnd zu wißen machen, vnd wofern derselbe mich zu obberürten verledigten Cantordienste ordentlich vociren, doch zuvor zu einer prob grosgünstig beschreiben wird, wil ich hierzu jeder Zeit willig vnd bereit mich erfinden laßen. Welches ich in antwort denn Herren vnvermeldet nicht laßen wollen noch sollen, demselben offerire ich hinwiederumb meine willigen Dienste vnd thue ihn nebenst den seinen *Dominicae protectioni* befehlen,

Geben inn Leipzigk, d. 23. Sept. A. D. 1615

Des Herren dienstwilliger Freund

M. Christoph Neander Coldic.

al. Elect., ad. D. Pauli Cantor.«

In einem »Post Scriptum« erwähnt er, daß er zwar, wie ihm Rüling gerathen, ein Empfehlungsschreiben von seinem Lehrer Calvisius nicht geholt habe, »weil er sehr schwach und matt und wohl nicht habe schreiben können«,[1] daß aber der Professor Friedrich,

[1] Calvisius starb nicht lange darauf, am 24. Nov. 1615.

ebenso die Mitglieder des Rathes D. Theodor Möstel und sein »groß-günstiger Herr Schwager« Lebzelter solche zugesagt hätten. Das Empfehlungsschreiben Möstel's an den Rath zu Dresden, sowie das Lebzelter's an den Superintendenten D. Laurentius liegt bei den Akten.[1] Ersterer sagt, daß er es nicht unterlassen könne, seiner Vaterstadt eine tüchtige, für das Kantorat passende Person vorzuschlagen, »den Hrn. M. Christophorum Neandrum, welcher als ein alumnus Electoralis vnlängst Alhier in magistrum promovirt, vnd nicht allein in linguis et artibus ein gelarther Man, Sondern auch dabey ein Excellens musicus dergleichen itzo alhier auf der Universitet nicht ist, Wie ehr dann der Löblichenn Universitet Alhier Chorum musicum in aedibus D. Pauli eine geraume Zeit hero, vnd nicht ohne seinen besondern Ruhm unterschiedene choros Regirt, vnd dergleichen Musicam angerichttet, Alß hiebevor bey dieser Vniversitet vnd auch anders nicht gewesen, Dahero Ich meinem Vaterlande einen solchen Mann wohl gönnen möchtte, Bevoraus weil ehr daneben in studio Theologico nicht alleine seine fundamenta fideliter geleget vnd derselben zimlich mechtiglich, Sondern auch dabey vonn dem Lieben Gott mit feinen gaben zu Predigen ausgerüstet, Wie ehr sich dan vnterschiedlichenn in Predigtenn alhier exercitii gratia hörenn laßen, Derowegen ehr mit der Zeitt zum ministerio befordert zu werden wohlwürdiglich« etc. Der Rath zu Leipzig würde ihn bei passender Gelegenheit unbedenklich zu dergleichen Dienst gebrauchen. »Vnd ob zwar ihm zu einer Vorledigten Pfar auf des Raths güter einem zubefordern itzo gelegenheit offen, Weil aber Schade, das dis feine ingenium auf einem dorffe, weil er seine geschickligkeitt alda zu gebrauchen nicht gelegenheit, gleichsam vorstigkenn vnd vorsauren sollte, Vnd Ich vonn dem vorledigttenn Dienst zu Dresden berichttet worden, habe Ich an E. E. vnnd Wohlw. ihn zu recommentiren nicht unterlaßenn können« etc.

Auch Lebzelter's Empfehlungsschreiben bezeugt, daß der »Herr M. Christophorus Neander, Theologiae Studiosus, welcher neben itztgedachten seinem Studio Theologico sich auch insonderheit vf die Musicam iederzeit höchlich befließen, vnd darin solche ansehenliche profectus erlangt, das ihme darinnen wenig gleich, zu geschweigen vorzuziehen,« daß er ferner »ein sonderlicher außbündiger, guter Musicus vocalis, vnd deßen alhie zu gar vielen mahlen mit anstell: haltung vnd direction herrlicher Musiken in den Kirchen mit gar vielen unterschiedenen Chören solche Proben gethan, dergleichen

[1] D V fol. 382 f.

alhie kaum geschehen oder gehört worden, vnd er deßwegen fast von iedermann gerühmet wirdt«.

Auf Grund dieser glänzenden Zeugnisse wird Neander zu Kantor gewählt. Die Bestallungsurkunde datirt vom 13. Oktober 1615. — Das einzige mir bekannt gewordene urkundliche Schriftstück, welches einen Einblick in sein Amtsleben gestattet, befindet sich im Archiv des K. S. Landeskonsistoriums in der »Matricul Dreßden de anno 1617.« Es ist eine bei Gelegenheit der Schulvisitation angeordnete Zusammenstellung der Einnahmen aller Schulkollegen und etwaiger Wünsche oder Beschwerden derselben. Der den Kantor betreffende Abschnitt lautet (fol. 11): »Zum Cantordienst ist M. Christophorus Neander Coldicensis Von einem Ehren Vesten Wohlweisen Rath zu Dreßden Von Leipzig auß, als er gleich 5 Jahr Vollkömlich das Churf. Stipendium danckbarlich genoßen, schrifftlichen Vociret Vnd angenommen Worden Ao. 1615.

Seine Jährliche besoldung ist
50 fl. Vom Rath
Auß der Sophien kirchen 10 fl.
Accidentia sind: 7 od. 8 fl. Jährlichen Von Gregorio
8 alte schock Bier stewer Vom Rath
12 gr. bißweilen mehr, auch wohl Weniger Von 1 Privat Knaben.
Ein Quartal
12 gr. Von einer Brautmeße
4 gr. 6 ₰ Von Figural leichen
2 gr. 8 ₰ Von Choral leichen.

Gravamina betreffend: Bittet er gantz Vnterdienstlich großgünstig Anordnung Zu machen Vnd diese beförderung Zu erweisen, daß, Weil Von den Brautmeßen nicht mehr alß 12 gr. gefelt, Er aber stetigs, sintemal alles Vffs Höchste Kömmen, Vff 3, auch wohl 4 Chor die Musicam adorniren vnd bestellen, Vnd also mit etlich 30 Knaben, benebenst den Jenigen, so die kleine Orgel, Positiv oder Regal Vff sonderliche bitt vnd begehren schlagen helffen, die dann auch, wie billich, Wollen contentiret sein, Vffwartten muß, Ihm doch noch 12 gr. zu gelegt vnd also Voll Kömlich allezeit 1 Thaler Vor gehabte nicht geringe mühe gereichet werden möge.«

Man sieht hieraus, daß Neander auch in Dresden die Musik in derselben vortrefflichen Weise gpflegt hat, als in Leipzig, und daß er in kurzer Zeit die Leistungen des Chors auf eine Achtung gebietende Höhe zu heben verstanden hat. Denn wenn er es vermochte, mit nur »etlich 30 Knaben« 12- bis 16 stimmige Motetten und Gesänge aufzuführen, so setzt dies eine tüchtige Schulung seines Stimmmateriales voraus. Interessant ist der letzte Passus auch insofern.

als er zeigt, daß man zu dieser Zeit und wohl auch noch früher, also schon vor dem dreißigjährigen Kriege, in Dresden die Figuralgesänge meist nicht mehr *a capella*, sondern mit Begleitung der Orgel oder eines sie vertretenden Instrumentes zu singen pflegte. — Neander scheint als Komponist weniger produktiv gewesen zu sein. Die Notenverzeichnisse der Kreuzkirche und die Kataloge anderer Bibliotheken und Sammlungen nennen ihn nicht. Dennoch aber zählt er zu den besten und bedeutendsten Kantoren. Durch seine gewissenhafte Amtsführung beseitigte er völlig die vielen Mängel im Chore, welche das Ergebniß einer langjährigen, unheilvollen Mißwirthschaft waren.

Auch Neander starb als ein noch junger Mann am 21. Januar 1625,[1] also nach vollendetem 35. Lebensjahre. Daß er verheiratet war, geht aus einer Bemerkung in den Inventarien hervor, nach welcher »die Frau Cantorin« nach ihres Gatten Tode die zu dessen Privateigenthum gehörigen Motetten von Orlandus Lassus zurückverlangte (vgl. Anhang).

Sein Nachfolger wurde

Michael Lohr, 1625—1654.

Das Kirchenbuch seines Heimathsortes Marienberg in Sachsen (nicht, wie Gerber u. a. mittheilen: Marienburg) verzeichnet seine Geburt: »Michael Lohr, *filius* Georgii Lohr, *natus 1591*, Montag p. D. XV. p. trinit.« Sein Geburtstag würde hiernach der 23. September sein. Als Knabe kam er sodann auf die Kreuzschule nach Dresden, die er im Jahre 1615 wieder verließ. Denn in einer Randbemerkung in dem schon genannten Exemplar der Leipziger Universitäts-Bibliothek von Tob. Simon's »*oratio de beneficiis* etc.« heißt es: *Undecimus* Michael Lohr, *Mariaebergensis*, *vocatus* 1626,[2] *antea* Cantor 1624 Rochliz; 1615, 11. Nov. *ad regimen chori Musici Dresda abiit.*« Dies stimmt mit der Angabe in Heine's Rochlitzer Chronik[3] überein, wo Lohr als 20. Kantor von Rochlitz und als Nachfolger von Nicolaus Gengenbach genannt wird, der Anfang 1616 als Kantor nach Zeitz übersiedelte. Lohr verdankte diese Berufung unzweifelhaft dem eben erst neu angetretenen Superintendenten und früheren Diakonus an der

[1] Fälschlich giebt Egenolf, Programmata Scholastica, 1624 als Todesjahr an.

[2] Auch diese Zeitangabe ist falsch. Seine Berufung erfolgte 1625.

[3] M. Sam. Gottlieb Heine, »Historische Beschreibung der alten Stadt und Grafschaft Rochlitz in Meißen«. Leipzig 1719, 24 S.9.

Dresdener Kreuzkirche M. Daniel Reichard, der ihm allezeit ein wohlwollender Förderer geblieben ist. Dann aber muß sich Lohr schon auf der Schule durch hervorragende musikalische Leistungen ausgezeichnet haben, sodaß Reichard auf ihn aufmerksam wurde und kein Bedenken trug, den 24jährigen jungen Mann direkt von der Schule in ein nicht unbedeutendes Kantorat zu berufen. Denn Heine berichtet a. a. O., S. 244: »Absonderlich ist unsere Schule wegen der Music sehr berühmt gewesen. Mathesius (Chronicon von der Schule zu Rochlitz) erzehlet, wie ihn wohl gedencke, daß die alten Fürsten ihre Discantisten in die Hof-Capelle hier gesuchet haben. Er berichtet ferner, daß man gute Componisten hier gehabt.« In Rochlitz bestand auch schon 1579 eine mit besonderen Privilegien und Benefizien ausgestattete Kantorei-Gesellschaft, welche an Sonn- und Festtagen Kirchenmusiken unter Leitung des Kantors aufführte. Sie besaß auch besondere »leges«, die aber bei einem großen Brande im Jahre 1611 mit allen Schriften, Noten und Instrumenten verloren gegangen waren. Erst im Anfang der Wirksamkeit Lohr's, 1617, und wohl hauptsächlich auf dessen Betrieb, kamen neue Statuten und eine neue Organisation der Gesellschaft zu stande.

Nach einer zehnjährigen, fruchtbaren Thätigkeit Lohr's in Rochlitz wurde er in einem Schreiben des Superintendenten Reichard an den Rath zu Dresden vom 23. Februar 1625 für das erledigte Kreuzkantorat auf das Wärmste empfohlen. Wir lesen hier:[1] ». . . Weil es denn an dem, das dieser Michael Lohre die Zeit vber, solange Ich zu Rochlitz Pfarrer vnnd Superintendens gewesen, beides in der Kirchen vnnd Schulen, Auch sonst in seinem Leben vnd wandel sich also verhalten, das menniglich des orts mit Ihm wol Zufrieden gewesen, vnd Ich Ihme mit warheit dieses Zeugnis geben kan, das Er einen rechten guten Cantorem vnd Musicum gibet, gar eine schöne anmütige starke stimme, auch in *musica instrumentali*, sonderlich auf der lauten, geigen vnd andern instrumenten wol geübt, vnd darzu gar ein fein *modestum ingenium* ist, stilles, friedfertigen, eingezogenen Wandels, dem trunke gar nicht zugethan, (Inmassen auch Herr Johan Schütz, Churf. S. Capelmeister Ihn seiner stimme halben nur neulicht gerne nach hof haben wolte) . . .« Dieses Schreiben, welches zugleich ein Bild von der vielseitigen musikalischen Begabung Lohr's giebt, ist auch darum von besonderem Interesse, weil es gewisse Beziehungen Lohr's zu dem berühmten Heinrich Schütz (wie natürlich für »Johann« zu lesen ist) erkennen läßt. Ob er diesem noch von Dresden her bekannt war, wissen wir nicht.

---

[1] D XI fol. 51 ʷ/ₓ.

Infolge dieses Schreibens wurde Lohr vom Rathe zu Dresden zu einer Probe geladen, welche am Sonntag Invocavit in der Kreuzkirche stattfand, auf Grund deren er dann in der Rathssitzung am 9. März unter Anwesenheit des Superintendenten D. Strauch gewählt wurde. Das Protokoll lautet:[1] »Ist Auf dieses Cantoris Michaelis Lohren Pershon geschloßen worden, weil Er in gethaner Probe gar wohl bestand, das Ihme im Nahmen Gottes die Vocation Außgeferttiget werden solle.« — Das Antwort- und Dankschreiben Lohr's aus Rochlitz datirt vom 8. April (fol. $52^{b}/^{c}$). Er theilt darin dem Rathe mit, daß er sich etwa am 24. Mai in Dresden einstellen werde und bittet »um das Losament, welches der vorige Cantor innegehabt.«[2]

Kurz vor seiner Ankunft in Dresden beschloß der Rath in einer Sitzung vom 19. Mai: »Wolfgangus Jenichen soll hinführo *Tertiam Classem et Tertium locum Inter Collegas Scholae*, der *Newe Cantor Michael Lohre Aber Quartam Classem et Quartum locum* haben.«[3]

Das Kantorat wurde also jetzt erst offiziell auf die vierte Stelle herabgesetzt. Alle älteren Geschichtsschreiber der Kreuzschule, besonders auch Bohemus, sind sich über diesen Punkt sehr im Unklaren. Letzterer läßt die Reihe der Kantoren und Quarti bereits mit Andreas Petermann beginnen und bei Neander bemerkt er: »*qui temere tertium locum affectare ausus.*«

Auch Lohr's Amtsführung kann man als eine glückliche bezeichnen. Er selbst äußert sich in der Vorrede zum zweiten Theil seiner noch näher zu besprechenden Kirchengesänge: »Zur Musikalischen Kunst hab nun ich zeit meines Lebens | biß annoch grosse Beliebung getragen | massen denn mein Ampt solches erfordert | dannenhero mich auff dieselbe geleget | neben meinen Schul laboribus darinnen geübet | vnd den einigen Scopum vor mich gehabt | solch mein mir anvertrawtes Ampt in der Kirchen also zuverrichten | damit es dem Allerhöchsten zu ehren gereichen | Christliche Andacht bey den anwesenden erwecket | vnd einer vnd der ander geistreicher Gesang fein zierlich vnd verständig möchte gesungen werden«.

Er hat sich besonders als Komponist rühmlich hervorgethan. Seine Kirchenstücke fanden in Dresden soviel Beifall, daß er sie »auff gutachten vornehmer Leute« dem Drucke übergab. Ihr genauer Titel ist:

---

[1] ebenda fol. 51^{x}.

[2] Bohemus giebt in den »Pandectae etc.« fol. 95 fälschlich den 30. März als Tag der Berufung, und den 20. Mai als den seiner Einführung an.

[3] B VII^{a} 16 fol. 3.

Newe Teutzsche Kir-
chen Gesänge | so nicht allein zusingen |
sondern auch auff allerhand Instrumenten jederzeit
füglichen zugebrauchen | Sampt einem
Basso Continuo
Mit 7 vnd 8 Stimmen
Gesetzet durch
Michaelem Lohr Mariaemont.
jetzigen Cantorem in Dreßden.
In verlegung des Autoris, vnd daselbst auff
der Schulen zu befinden.

Kurf. Sächs. Wappen.

Gedruckt zu Freybergk | bey Georg Hoffman |
Im Jahr 1629.[1]

Dieser Band enthält 14 achtstimmige und eine siebenstimmige Motette. — Von vielen Seiten erhielt Lohr daraufhin Anerkennungsschreiben, zum Theil in Gestalt lateinischer Lobgedichte, welche in dem acht Jahre später erschienenen zweiten Theile der Kirchengesänge mit abgedruckt sind. Der Titel des letzteren lautet:

Ander Theil[2]
Newer Teutscher vnd La-
teinischer Kirchen Gesänge vnd Concerten | so nicht allein zu
singen | sondern auch auff allerhand Instrumenten zuge-
brauchen | sampt einem Basso Continuo

---

[1] Vorhanden in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (9 Stimmbücher): Bibliothek der Musikfreunde in Wien, Kgl. Bibliothek zu Dresden (fehlt: 2. Tenorstimme, und die beiden ersten Nrn. beim Cant. I); Stadtbibliothek zu Leipzig (fehlt: 2. Tenorstimme und Baß cont.). Ferner ist vorhanden in der Kgl. Bibliothek zu Dresden (Löbauer Ms.-Sammlung, Packet 53) von Motette Nr. 11 »Eins bitte ich vom Herrn« 8 voc.: Cant. I. II. Alt I, Tenor I. II; in einem handschriftlichen Sammelwerk der Rathsschulbibliothek zu Zwickau: Nr. 11 »Eins bitte ich vom Herrn« 8 voc. (fehlt: Baß I), Nr. 13 »Vnser wandel ist im Himmel« 8 voc. (fehlen: Alt II, Ten. I. II), Nr. 14 »Herr wenn ich nur dich habe« 8 voc. (fehlen: Cant. I, Alt II, Ten. I. II); in der Kgl. Bibl. zu Berlin, Ms. Z. 110 fol. 634: Nr. 14 »Herr wenn ich nur dich habe« 8 voc. Partitur; Ms. Z. 40 (9 Stimmbücher aus dem 17. Jahrhundert) Nr. 29: »Mein Trost vnd hülff ist Gott allein« 8 voc. (Nr. 7 des gedruckten Originals); Nr. 30: »Vnser wandel ist im Himmel« 8 voc. (Nr. 13); Nr. 122: »Haben wir das gute vom Herren empfangen« 8 voc. (Nr. 15).

[2] Die biographischen Werke von Gerber und Fétis sprechen nur von einem 1. Theile, der 1637 erschienen sein soll. Der Titel desselben wird von ihnen folgendermaßen angegeben: »Neue Teutsche und Lateinische Kirchen-Gesänge und Concerten in fünfzehn 7- und 8stimmigen Motetten. 1. Theil. Dresden 1637. 4.« (!)

Mit 5. 6 vnd 8 Stimmen
Gesetzt durch
Michaelem Lohr Mariaemont.
itzigen Cantorem in Dreßden.

Mit Churfl. Sachsen | Kurf. Sächs. Wappen | Durchlaucht zu Freyheit.

Gedruckt zu Dreßden | bei Wolff Seyffert | in Verlegung des Autoris | vnd daselbst auff der Schule zubefinden.
Im Jahr 1637.[1]

Dieser Theil enthält 24 Motetten, von denen drei fünfstimmig, sechs 6stimmig und fünfzehn 8stimmig sind. In der Vorrede beklagt sich Lohr noch mehr, als in der des ersten Theiles darüber, daß so viele die Figuralmusik lieber ganz aus dem Gottesdienst verbannt wissen wollten: »Heutzutag werden in der Christenheit nicht allein Leute gefunden, welche an der *musica vocali* vnd *instrumentali* nicht nur mißgefallen haben, vnd dieselbe mit allerhand lästerlichen Worten verachten, sondern theils, vornehmlich in dieser Martialischen Zeit, viel lieber der Carthaunen krachen, vnd der Mußqueten knall hören, theils auch wohl gar dieselbe in der Kirchen, bei Verrichtung des Gottesdiensts, nicht dulden noch leiden können.« Lohr sucht also den Grund hierfür in einer allgemeinen, durch die Kriegszeiten herbeigeführten Verrohung der Gemüther, in einem Mangel an Interesse und Freude an der Musik. Vielleicht liegt er aber doch mehr darin, daß Lohr in seinem Übereifer der Figuralmusik oft einen allzubreiten Raum im Gottesdienst zugewiesen hat. Denn in jenem Falle würde doch wahrscheinlich auch die Herausgabe dieses zweiten Theiles nicht erfolgt sein.

Den Einflüssen einer neuen instrumentalen Strömung in der Musik, welche von Heinrich Schütz in Dresden ausging und herrschend wurde, konnte sich natürlich auch Lohr nicht entziehen. Er scheint die Instrumentalmusik mehr als seine Vorgänger bei den kirchlichen Aufführungen verwendet zu haben. Ein Beweis hierfür ist die

[1] Diesen 2. Theil besitzen: die Kgl. Bibliothek zu Berlin (9 Stimmbücher); Kirchenbibliothek zu Kamenz; Kgl. Bibliothek zu Dresden (fehlt: Ten. II); Stadtbibliothek zu Leipzig (fehlt: Ten. II und Bass cont.). In der Bibliothek der Stadtkirche zu Pirna sind vorhanden die Stimmbücher des Cant. I, Ten. I, sexta vox und Bass cont. Endlich besitzen einzelne Motetten handschriftlich: Kgl. Bibliothek Berlin, Ms. Z. 40 Nr. 17: »Ich hab mich Gott ergeben« 8 voc. (Nr. 18), und Kgl. Bibliothek Dresden (Noten aus der Kirchenbibliothek zu Schellenberg): »Ach bleib bey vns Herr Jesu Christ« 8 voc. (Nr. 14); »Herr wer wird wohnen in« 8 voc. (Nr. 23), und mehrere andere unvollständig.

Vermehrung der Vorräthe an Instrumenten unter seinem Kantorate. Wie schon der Titel seiner Kirchengesänge besagt, waren diese »auch auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen«, d. h. die einzelnen Instrumente spielten die Gesangsnoten mit, stützten und verstärkten also den Chor. Eine selbständige Betheiligung des Orchesters findet sich nur in einer einzigen Komposition des zweiten Theils (Nr. 5 »Symphonia, Machet die Thore weit«, 6 voc.). Sie enthält eine kurze Einleitung und kleine Zwischensätzchen für das Orchester. Die Instrumentation beschränkt sich hier allerdings auch auf mehrere Violinen, Trompeten, Posaunen und Orgel. — In den meisten Fällen werden diese Kompositionen aber nur auf dem Positiv begleitet worden sein, da zwei solcher Instrumente unter Lohr neu angeschafft wurden. Deßhalb gab ihnen der Komponist auch durchgängig einen Bassus continuus bei. Schon unter Neander machten wir auf diese Praxis aufmerksam, welche immer weiter um sich griff, je mehr in dem allgemeinen Verfall auch die Kunst des selbständigen *a capella*-Gesangs verloren ging. Sie erhielt sich noch lange Zeit, ja wir können sie sogar, wie bekannt, noch bei J. S. Bach an vielen Stellen nachweisen.

Außer diesen Gesängen verzeichnen die Inventarien noch eine Motette Lohr's, die er 1644 zur Einweihung einer neuen Orgel in der Kreuzkirche schrieb und dem Rathe dedicirte. Es war eine Komposition des 150. Psalms. Aus gleichem Anlaß hatte auch der damalige Organist Elias Eißberg den 149. Psalm komponirt und in Druck gegeben.

Am 22. Oktober 1651, wenige Jahre vor Lohr's Tode, erschien ein neues Regulativ für die Kirchenmusiken in den Stadtkirchen zu Dresden.[1] Danach soll der Kantor an jedem ersten und dritten Sonntag des Monats in der Kreuzkirche und am vierten in der Frauenkirche Musiken aufführen. In der Sophienkirche sollen solche nur an den hohen Festen stattfinden. Die Bestimmungen für die Feiertagsmusiken sind heute noch zum großen Theile dieselben. —

Lohr starb nach einer 29jährigen gesegneten Amtsthätigkeit am 17. Februar 1654 früh 4 Uhr.[2]

Nach einem viermonatlichen Interregnum wurde am 20. Juni als Nachfolger eingeführt

[1] D XXXIII 11^{k} fol. 14 ff.
[2] Vgl. »Pandectae etc.« fol. 95.

Jacob Beutel, 1654—1694.

Nach der Grabaufschrift auf dem Friedhofe der Frauenkirche wurde er zu Niedergrund in Nordböhmen am 2. März 1624 geboren.[1] Aus seinen Jugend- und Lehrjahren erfahren wir gar nichts. Auch in den Leipziger Universitätsmatrikeln ist er nicht verzeichnet. Überhaupt haben sich trotz seiner langen Amtszeit verhältnißmäßig nur wenig Nachrichten über ihn erhalten.

Bevor er nach Dresden übersiedelte, war er Kantor zu Luckau in der Niederlausitz. Als solcher bewarb er sich am 2. März 1654 um das erledigte Kreuzkantorat. Als Mitbewerber meldeten sich: Adam Fritzsch, Kantor in Annaberg, Michael Seiler, Theol. Stud. in Alten-Dresden, Abraham Himler, Kantor in Hayna (Großenhain), Johann Rosenmüller in Leipzig, Christoph Schultz, Kantor in Delitzsch und Melchior Röthing, Theol. Stud. und »Cant. apud Friedebergen«.

Von diesen sind noch heute Rosenmüller und Schultz als bedeutende Musiker und Komponisten bekannt. Ersterer war von 1647—1655 Kollaborator an der Thomasschule und starb 1686 als Kapellmeister in Wolfenbüttel. Chr. Schultz machte sich besonders durch eine vortreffliche Lukaspassion bekannt, welche er als einer der Ersten 1653 in Leipzig drucken ließ.[2]

Der zuletzt genannte Melchior Röthing konnte sogar seiner Bewerbung ein Empfehlungsschreiben des Kurprinzen Johann Georg beilegen, welches vom 20. Februar datirt und mit dem Wunsche schließt, daß der Rath Melchior Röthing »zum vorledigten Cantorat befördern, oder bey begebender Translocation für allen andern bedencken« möge.[3] Dieser aber ließ sich dadurch in seiner freien Entschließung nicht beeinflussen. Er sandte am 24. Februar ein Schreiben an den Kurprinzen, des Inhalts, daß er des Kurprinzen Wünsche zu beobachten wissen werde, doch müsse er »die Kirche und Schule mit einem qualificirten subjecto wieder versorgen«, und da sich bereits mehrere Bewerber gemeldet hätten, unter denen zugleich gute Komponisten seien, so wolle er Röthing zur Probe mit vorschlagen. Würde dieser dann »nicht allein in *Musicis* mit dergleichen *qualitäten* begabt, sondern auch in der Lateinischen sprache dermassen fundirt sein, das Er der studirenden Jugend wohl

[1] J. G. Michaelis »Dresdnische Inscriptiones und Epitaphia«, S. 528. — Bohemus bezeichnet ihn fälschlich als »Misnensis«.

[2] Vgl. über ihn Gerber, Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Bd. IV, Spalte 141; und H. Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, II, 1, S. 17 ff.

[3] D XI fol. 199.

vorstehen könne«, so werde er vor allen anderen berücksichtigt werden.

Jacob Beutel, dem, wie er selbst in seinem Bewerbungschreiben[1] bemerkt, »die Natur (wie man zu sagen pfleget) die Leyer in die Hand gedrückt und also Zur Music anlas gegeben«, scheint mit dem Kreuzkirchen-Organisten Alexander Hering befreundet gewesen zu sein, der ihm gewiß auch ein warmer Fürsprecher beim Rathe war. Denn letzterer beauftragt Hering, jenen für die Osterfeiertage zur Ablegung der Probe einzuladen.

In einem Antwortschreiben Beutel's an Hering vom 20. März (fol. 208) bittet dieser jedoch um Verschiebung der Probe bis auf den Sonntag Quasimodogeniti, da es in seinem Orte niemand gebe, der in der Marterwoche und den Feiertagen »der Music tüchtig vorstehen könte«. Am Schlusse ersucht er ihn noch um »Zuschaffung feiner Musicalischen sachen« für diese Probe, wie auch seiner eigenen Komposition. — Es ist zu bedauern, daß letztere, welche er wohl zugleich mit seiner Bewerbung eingereicht hatte, nicht bei den Akten liegt und somit leider verloren sein dürfte, umsomehr, als es die einzige eigene Arbeit Beutel's ist, von der wir hören.

Die Kantoratsprobe war in der That vom Rathe bis auf Quasimodogeniti (= 2. April) verschoben worden. Einen Bericht über den Ausfall derselben finden wir in einem Schreiben des Rathes an den Kurprinzen (fol. 225): Man habe vier Aspiranten zur Probe zu gelassen, unter ihnen auch Röthing, »worunter aber Jacob Beutel, Cantor zu Lucka, sonderlich excelliret vnd sich wohl erwiesen, also das auch mit Einwilligung deß Herr Superintendens auff deßen person geschloßen vnd Er zu solcher vacantz nunmehro vociret worden«.

Um sich jedoch auch dem Kurprinzen gefällig zu erweisen, fügt der Rath hinzu, daß er es nicht unterlassen habe, Röthing für die durch Beutel's Weggang frei werdende Kantorstelle in Luckau zu empfehlen.

Die Bestallungsurkunde Beutel's vom 5. April 1654 (fol. 226f.) sagt u. a., daß er dem Rathe nicht allein »von der Music erfahrnen recommendirt worden«, sondern daß dieser auch an seinem »Jüngst abgewichenen 2. huius alhier abgelegten *specimine* ein gefallen getragen«.

Wohl im Mai siedelte er nach Dresden über und verheirathete sich hier am 6. Juni mit Dorothea Naubitzer, der Tochter des Pfarrers zu Croppa. Das gesammte Lehrerkollegium unterließ es natürlich nicht, dieses Ereigniß, wie üblich, in schwungvollen lateinischen

[1] Ebenda fol. 207.

Versen zu feiern, die dann gesammelt und zu einem Druckheft vereinigt wurden.[1] — Am 20. Juni erfolgte dann, wie erwähnt, die feierliche offizielle Einführung in sein neues Amt, welches er genau 40 Jahre lang zum Segen der Kirche und Schule verwaltete.

War Beutel auch als Komponist weniger produktiv, so widmete er umsomehr seine Kraft der Verbesserung und Förderung des Chores und seiner musikalischen Leistungen, wodurch er sich die größten Verdienste erworben hat. Denn der dreißigjährige Krieg, welcher in den letzten Jahren auch Dresden heimsuchte, hatte die Disciplin in der Schule stark erschüttert. Lohr vermochte diese in seinen letzten Lebensjahren nicht zu heben. Dazu kam, daß der sonst um die Schule hochverdiente Rektor Johann Bohemus dem Chore und seinen Interessen nur wenig Verständniß entgegenbrachte. Durch den bedeutenden Gelehrtenruf desselben hatte sich die Schule in kurzer Zeit sehr erweitert. Aus allen Gegenden kamen Schüler herbei, die natürlich zum großen Theile arm waren und vom Rektor eigenmächtig und gegen die Schulordnung in das Alumnat oder in die sogenannte »kleine Currende« aufgenommen wurden. Daher seitdem die oft wiederholten Klagen über die vielen »*supernumerarii*« auf dem Alumnat und die damit verbundenen Mißstände, und die ebenso häufigen, aber wirkungslosen Verbote der Aufnahme neuer Alumnen über die auf 30 festgesetzte Zahl. Obwohl, wie wir sahen, schon 1607 der Rath auf das Ansuchen des Kantors Lisberger verordnet hatte, daß die Aufnahme von dem Ausfall der musikalischen Prüfung durch den Kantor abhängig gemacht werden soll, scheint Bohemus jene auch ohne den Kantor bewirkt zu haben. Die Folge war, daß ein großer Theil der Alumnen ohne musikalische Begabung war und darum bei den gesanglichen Verpflichtungen nicht herangezogen werden konnte, während sich die anderen bei dem häufigen und anstrengenden Kurrendesingen ihre Stimme verdarben.[2]

Diese letzteren Mängel waren dem Kantor Beutel am fühlbarsten und einer fruchtbaren Wirksamkeit am hinderlichsten.

---

[1] Man findet dieses in einem starken, allerhand Gelegenheitsschriften enthaltenden Bande der Bibliothek der Kreuzschule.

[2] Charakteristisch hierfür ist eine Stelle in einem Beschwerdeschreiben über den Rektor vom Jahre 1660: An Sängern ist ein großer Mangel, »also, daß ein Chor bey der Schulen kaum ein quinque auffbringen Kan, Es begehrt auch kein Alumnus, wenn Er auffgenommen, ferner singen zu lernen, ihrer viel gehen nicht mit herumb Zu singen, etliche auch, ob Sie gleich darbey sein, halten Sie das Maul zu vndt singen nicht, vndt wirdt ihnen wegen dieses vnfugs von dem Hrn. Rectore beygepflichtet« (B VII[a] 191[i]).

Um daher der Unbeständigkeit im Stimmmaterial, die sich natürlich am meisten im Diskant bemerklich machte, einigermaßen abzuhelfen, petitionierte er gleich im Anfang um Gründung zweier besonderer Diskantisten-Stellen. Da es aber nicht zur Ausführung kam, bat Beutel bereits wieder am 18. Mai 1655, die beiden Diskantisten nunmehr »mit Tisch, Kleidung, Bett und Information zu recipiren«, da jetzt zwei »hierzu tüchtige Subjecta hiesiges Orts« vorhanden seien, welche schon ein halbes Jahr auf Beförderung in das Alumneum gehofft hätten und nunmehr von ihren Eltern veranlaßt würden, sich anderweit umzusehen. Auch seien jetzt mehr »undienliche als dienliche Subjecta recipiret worden«, worunter der Chor und dessen Ansehen sehr gelitten habe. Darum bitte er, ihm die Aufnahme der Knaben zu übertragen.[1] — Über den Beschluß des Rathes berichtet das Sitzungsprotokoll vom 8. Juni 1655:[2] »Wirdt geschloßen, das die Zwei Discantisten bei dem Hrn. Cantori sollen alimentiret vndt vnterhalten werden, dafür soll Er haben Wöchentlich 1 Thlr., Inmaßen Er Vor dißmahl damit Zufrieden. Betten vndt kleider sollen inmittels die Eltern schaffen, Biß man darzu auch rath finden möchte. Die knaben sollen nicht gebraucht werden . . .«.[3]

Hier also erfolgte bereits der Beschluß auf Einstellung der beiden noch heute existirenden sogenannten »Rathsdiskantisten«, nicht erst, wie bisher allgemein angenommen wurde, 1664.

Zur Ausführung scheint er allerdings erst im letztgenannten Jahre gekommen zu sein. Denn in einer Verordnung des Rathes und Superintendenten vom 22. Juni 1664 findet sich die eigentliche Gründungsurkunde der Rathsdiskantisten, welche hier vollständig mitgetheilt sein soll:[4] ». . . Der Numerus Ordinarius soll Zwar, wie bishero bey dreyßig Knaben verbleiben, damit aber die Kirche mit ein baar guten Discantisten, daran es aniezo ermangelt, versehen werde, Als will E. E. Rath die Subsidia (so Gott lob durch Zwey alte wieder gangbar gemachte Legata sich wieder vermehret) an die Handt schaffen, daß solche über die Zahl der 30 Knaben mit Kost auf der Schuhle gleich den andern versorget werden können, Damit Sie aber die Stimmen nicht abschreyen oder durch andere Ungelegenheit verliehren, Sollen Sie auf der gaßen nicht mit singen, auch uf den Hochzeiten in Häusern, nur bey den Brautmeßen sich

[1] B VII 12b fol. 1.

[2] ebenda fol. 2.

[3] Das Protokoll bricht hier ab. Doch ist das Fehlende leicht zu ergänzen: Die Rathsdiskantisten sollten zur Schonung ihrer Stimme vom Straßensingen etc. befreit und nur für die Kirchenmusik verwendet werden.

[4] B VIIa 191v fol. 7—9. Duplikat: B VIIa 191o.

Zwar befinden, hernach aber abtreten undt ferner nicht mit aufwarten, Hingegen aber auch aus der Büchse, was die andern bekommen, nicht mit participiren, Hingegen will E. E. Rath Jeglichen wöchentlich Zu beßern unterhalt Zehen Groschen absonderlich geben laßen, auch den Organisten, so viel die Information im singen betrifft, die Inspection über Sie auftragen, welcher Sie täglich fleißig exerciren und beßer unterrichten, hingegen Ihme dafür Jährlich Zehen Gülden aus der Schulen Vermögen gereichet werden sollen. Wenn aber einer von diesen beyden Knaben die Stimme mutiren möchte, Soll Er auf die Schuhle genommen und gleich den andern tractiret werden, auch das singen auf der gaßen sodann mit verrichten, aus der Büchsen aber, bis sich eine ordentliche Stelle verlediget, mehr nicht als Acht groschen bekommen.« — Diese Rathsdiskantisten wurden für den kirchlichen Kunstgesang in Dresden von größter Bedeutung.

Aber auch noch andere praktische Vorschläge zur Verbesserung der Kirchenmusik gingen von ihm aus. In einem Memorial[1] an den Rath vom Jahre 1671 bittet er »für bequemere Disposition der Musik« um einen »ort in der Creutzkirche neben der kleinen biß hinüber zur großen Orgel, denn unmöglich, eintzigen Schluß des Predigers hinternorts auff den Chore zu vernehmen, viel weniger nachzuschreiben«. Das Schülerchor lag nach Weck's Dresdener Chronik[2] »gegen Mittag werts und über der Sacristey« und wurde »Anno 1515 ergrößert und wie der Augenschein weiset umb ein Stück weiter in die Kirch wärts geruckt.« Dennoch aber war es durch seine ungünstige Lage hinter der Kanzel einer guten Wirkung der Kirchenmusik sehr hinderlich. Beutel wünscht darum den Bau eines neuen Chores, vom bisherigen bis hinüber zur großen Orgel, welche sich auf der Westseite befand. Dadurch würde er allerdings die Kanzel und das ganze Längsschiff der Kirche vor sich gehabt und eine bessere Wirkung erzielt haben. Auch heute noch werden größere Musikaufführungen mit Orchester von dieser südwestlichen Ecke der Empore aus ausgeführt. Augenscheinlich setzte Beutel auch diesen sehr berechtigten Wunsch beim Rathe durch, denn Weck berichtet gleich darauf: »an Solches noch vor Jahren ein neues Chor und Orgelwerck, wie itzo zu sehen, erbauet worden«.

Nicht weniger aber sorgte Beutel für die musikalische Ausbildung seiner Schüler. In demselben Schreiben petitionirt er um Anschaffung

---

[1] A II 69 fol. 196.

[2] Antonius Weck »Der Churfürstlich Sächsischen Residentz und Haupt-Vestung Dresden Beschreibung und Vorstellung«. Nürnberg 1679, S. 212.

»eines Positiv zum Musicalischen privat-Exercitio auff die Schule«, ein Gedanke, der erst in neuester Zeit wieder erfaßt und verwirklicht worden ist. Ein dritter Wunsch war, daß die Trauungen in der Woche nur zu solcher Zeit stattfinden sollten, in der er und die Schüler keine Lektionen versäumen müßten, daß ferner »von den privat-Copulationibus, da bißweilen auff eingeben dieser oder jener Person keine Brautmeße nöthig zu sein erachtet wird, mir mein gewöhnliches Accidens möge gereichet werden, Weiln ich bey weniger Besoldung mehrenteils von den Accidentibus lebe«. Zum Schluß bittet er noch, »daß nach Vorher abgelegter Probe in der Music tüchtige und im Chore nöthige knaben möchten auff die Schule recipiret werden, Weiln sonst keine Adjuvanten der Vocal-Music in der kirche ohne die Schüler beywohnen«.

Die Thatsache, daß musikverständige Bürger den Chor bei den Aufführungen unterstützten, fanden wir schon für das Jahr 1559 bestätigt. Hier sind diese »Adjuvanten« bereits eine ständige Erscheinung, mit denen der Kantor zu rechnen gewöhnt war. Daß sie natürlich nicht immer unfehlbare Sänger gewesen sind, sondern daß die Stimmführung bei den geübteren und geschulteren Alumnen verblieb, geht aus dem Wortlaut dieser Notiz deutlich hervor. Diese Musiker und Sänger pflegte man alljährlich durch eine »Ergötzlichkeit«, die meist in einem Trinkgelage bestand, zu entschädigen. Die Kosten desselben wurden, wie erwähnt, von dem sogenannten »Cantanten-« oder »Stabilistengeld« bestritten.[1] Ein Rest dieser Sitte hatte sich bis in unser Jahrhundert erhalten, da der Kantor denjenigen Künstlern und Solisten, welche bei den Feiertagsmusiken die Stadtkapelle ohne Bezahlung unterstützten, eine »Speisung« geben mußte. —

So hat Beutel überall, wo es galt, durch innere und äußere Organisationen, Neueinrichtungen und Verbesserungen das alte Institut zu fördern und zu heben, trotz schwieriger Verhältnisse vierzig Jahre lang in treuer Pflichterfüllung das Seine gethan und sich einen ehrenvollen Namen unter den Kantoren der Kreuzkirche gesichert. — Von seinen vielen Schülern sind besonders die Brüder Johann und Andreas Kuhnau und der treffliche Zittauer Kantor Erhard Titius zu nennen.

Im Alter von 68 Jahren wurde Beutel an einem Adventssonntage 1692 »mit einem gefährlichen Zufall heimgesucht«, weßhalb er »das Singen in den Kirchen und bei den Leichen durch seinen Eydam Daniel Köhler bestellen lassen mußte«. Aber erst am 2. Januar 1694, kurze Zeit vor seinem Tode, bittet er, »mich alten verlebten 70jährigen

---

[1] Vgl. S. 258.

Mann mit einer nothdürftigen Provision väterlich zu bedenken, und das durch Gottes Gnaden-Beystand in die 40 Jahr von mir verwaltete Kirchen- und Schul-Ambt nach dero hohen Indicio anderweit verwalten zu laßen«. Am 15. Mai desselben Jahres starb er und wurde auf dem Gottesacker der Frauenkirche zu seiner ihm vor drei Jahren vorangegangenen Gattin beerdigt. Die schon citirte Grabaufschrift lautete: »Alhier ruhet in seiner Kammer ein in JEsu entschlafenes Ehe-Paar, Herr Jacob Beutel, in die 40 Jahr wohlverdienter Cantor der Kirchen und Collega der Schulen zum Heil. Creutz allhier, ist gebohren im Nieder-Grunde, einen Flecken in Böhmen, den 2. Martii 1624 und im HErrn verstorben den 15. May 1694, hat sein Ehrwürdiges Alter gebracht auff 70 Jahr, 10 Wochen, 5 Tage.

Und Frau Dorothea Beutelin, gebohrne Naubitzerin, welche dieses Tage-Licht erblicket zu Lintz bey Ortrand gelegen, den 17. Oktober 1632. in ihren 37jährigen Ehestande mit ihrem Ehe-Herrn gezeuget 11 Kinder, 8 Söhne und 3 Töchter, diese Welt gesegnet den 29. April Anno 1691 und ihr Christlich geführtes Leben gebracht auf 59 Jahr weniger 29 Wochen.«

Einer ihrer Söhne, Johann Jacob Beutel, wurde 1682 Alumnenregent der Kreuzschule.[1]

Welche Achtung dem Kantor Beutel auch von seinen Schulkollegen entgegen gebracht wurde, bezeugen die wenigen Worte, welche bei seinem Namen in den »Pandectae« fol. 95^{b} hinzugefügt sind: »*Fuit vir gravis et eleganter doctus, qui postquam per semi ferme seculum de templis et pube literaria praeclare meritus est, placide in Christo obdormivit d. 15. Maj aet. 70 A. MDCXCIV*«. Der Rektor Jonas Gelenius aber widmete seinem Andenken folgende Verse:

Musarum templique decus BEUTELIUS aevi
Jam satur, accentus intonat aetherios.
Dresda Tuum luge CANTOREM, nam tua paucos
Huic sunt CANTORI templa habitura pares;
Seu Sophien spectes, seu scita modosque canendi,
BEUTEL in hac omni Roscius arte fuit.
Qvid referam innocuos in acuto epigrammate morsus?
Qvamque erat Argolico clarus in eloqvio?
Non mage CALVISIUM CANTOREM Lipsia jacta,
CALVISIO BEUTEL non minor iste fuit.
Hinc fama pariter toto florebit in Orbe,
CANTORESQUE inter nobile nomen erit.

---

[1] »Pandectae etc.« fol. 105^{b}.

An seine Stelle wurde gewählt

Basilius Petritz, 1694—1713,

aus Großenhain, wo er nach Ausweis der Kirchenbücher am 20. Mai 1647 getauft wurde.[1] Nähere Nachrichten über seine Eltern finden sich nicht vor. Doch bezeichnet sie der Rektor der Großenhainer Stadtschule M. Adam Roch († 1705) in einem Empfehlungsschreiben für ihren Sohn als achtbare, angesehene Leute. Der junge Basilius oder Blasius besuchte nämlich bis zu seinem 14. Jahre die Schule seiner Vaterstadt und sollte nun in das Alumnat der Leipziger Thomasschule eintreten. Zu diesem Zwecke gab ihm der Großenhainer Rektor das erwähnte Empfehlungsschreiben mit, welches im Archiv der Thomasschule noch vorhanden ist. Ein die Person des jungen Petritz betreffender Passus daraus möge hier folgen: »... *Et is ipse Blasius Petritz, honestis Parentibus natus, Literas cupide amat: qui et hinc ipsum eo amor excivit, uti, nullis adjutis mediis aliis, in viam se daret, spe certe fretus, fore, ut votis ejus optime eventus respondeat. Habebit forsan unde chorus vobis acceptusque esse poterit. ita enim Musicen callet, ut suum locum facile tueatur. Et est id a natura ingenii nactus, quod ad disciplinas capax olim esse optimas queat*« ...

Daraufhin wurde er am 12. August 1661 in das Alumnat genannter Schule aufgenommen, wo er bis Juli 1671 verblieb. Bei seinem Abgange hielt er eine lateinische Rede, welche das Archiv der Thomasschule gleichfalls noch besitzt. Sie ist zugleich die längste unter den sogenannten »*litterae valedictoriae*« und enthält eine Widerlegung der Ansicht der Calvinisten, daß die Musik aus der Kirche zu verbannen sei. Ihr Titel lautet: »*Exercitium oratorium, desinens in Vituperationem facti Calvinianorum, quo ex Templis proscribunt Musicam. Scriptum et Valedictionis loco publice habitum atque proclamatum in Acroaterio Scholae ad D. Thomae majori a Basilio Petrizio, Hayna Misnico.*«

Er bezog nun die Leipziger Universität, wo er bereits im Wintersemester 1670/71 unter dem Rektor Dr. Joh. Adam Scherzer inskribirt worden war.[2] 1677 finden wir ihn wieder als Nachfolger Joh. Schelle's im Kantorat zu Eilenburg, welch letzterer in genanntem Jahre als Thomaskantor nach Leipzig berufen worden war. Dieses

[1] Eingeschrieben ist er hier als »Blaß (Blasius) Petritzs Sohn Blasius«. — Noch einmal findet sich in dem Großenhainer Taufbuch, 1691—1712, pag. 235: »Basilius Petritz, Cantor zum h. Kreuz in Dresden« als Pathe verzeichnet am 1. Januar 1704.

[2] Die Matrikel verzeichnet ihn: »Blasius Petriz, Großenhayn, Misn. 16 gr.«

Amt bekleidete Petritz bis zu seiner Wahl zum Kreuzkantor in Dresden im Jahre 1694.[1]

In seinem Bewerbungsschreiben[2] — datirt vom 14. Juli — fährt er nach einer einleitenden Erörterung, daß die Musik nicht allein von den Alten, sondern auch jetzt noch hochgeschätzt würde, folgendermaßen fort: »*Haec cum ita se habeant, nemo, opinor, mirabitur cur tam multos in sui admirationem cultumque trahat. Cujus et ego amore captus non exiguum temporis huic divinissimae disciplinae, qvantum qvidem per alia literarum studia licuit, hactenus dedi, non moratus Cynicos istos et scepticos, Musices contemtores atque irrisores. Neque solum in scholis olim et statu meo Academico, sed etiam in administratione Cantoratus Ileburgensis jam ferme per septendecim annos, mihi nobilissima haec scientia curae cordique fuit* . . .«

Petritz wurde vom Rathe zu einer am 20. Juli stattfindenden Probe eingeladen. Bereits am darauf folgenden Tage erhielt er die Vocationsurkunde ausgestellt (fol. 439 f.), in der man u. a. liest, daß er nicht nur von musikkundigen Männern empfohlen worden sei, sondern daß auch der Rath an seinen Probeleistungen »ein Gefallen getragen«. Am 20. September erfolgte sodann die feierliche Einweisung durch den Superintendenten D. Schrader und die übrigen Mitglieder der Schulinspektion unter Anwesenheit des gesammten Schulkollegiums.[3]

Die Akten enthalten über seine Amtsführung nicht die geringste Andeutung. Erst im Jahre 1713 taucht sein Name hier wieder auf. Petritz scheint schon seit längerer Zeit wegen Alters und Leibesschwachheit seine Pflichten nicht haben erfüllen zu können. Der Rath fordert darum von ihm Vorschläge betreffs künftiger Verwaltung seines Amts, welche er am 17. Juli schriftlich vorlegt.[4] Hiernach sollen seine Kollegen die Leichenbegängnisse entweder wechselsweise, oder der Collega sextus Joh. Zacharias Grundig, der auch schon in letzter Zeit die Kantoratsgeschäfte meist geführt haben mag, allein für den dritten Theil der Einnahmen begleiten. Die Schulstunden werde sein Sohn, der Kantor zu St. Annen, mit übernehmen. Der Rath wird indessen mit diesen Vorschlägen nicht einverstanden gewesen sein. Denn Petritz reicht am 19. September ein neues Gesuch ein (fol. 16), in dem er bittet, ihm seinen Sohn als Substitut beizugeben und für den Schuldienst desselben bei der Annenschule »einen Studiosum« anzustellen. — Augenscheinlich fiel dem Rath die

[1] Vgl. Jer. Simon, »Eilenburgische Chronica«, 1696, S. 413.
[2] D XII fol. 437 f.
[3] »Pandectae« fol. 95b.
[4] B VIIa 7 fol. 14 f.

Entscheidung in dieser Angelegenheit nicht leicht. Erst am 11. Dezbr. 1713 erfolgt eine Verordnung, nach welcher alle Kantoratsverrichtungen bei Gottesdiensten, Leichenbegängnissen, Brautmessen etc., sowie auch den Gesangsunterricht der sechste Kollege Grundig führen und dafür den dritten Theil der Kantoratseinkünfte bekommen soll. Für den Schuldienst des Kantors sei, zunächst als Substitut, M. Ziegenhals aus Annaberg berufen worden, der von allen Fixis des Kantors den dritten Theil, sowie das ganze Schulgeld und eine Wohnungsentschädigung erhalten soll, während die Kantoratswohnung und zwei Drittel aller Einnahmen Petritz verbleiben. In dem an demselben Tage ausgefertigten Gesuche des Raths an das Oberkonsistorium um Konfirmation beider[1] heißt es, daß des Kantors Funktion dem Joh. Zach. Grundig übertragen worden sei »um seiner bekandten guten Wißenschafft und Geschickligkeit, insonderheit auch *ad informandum in re musica* willen«.

Lange jedoch konnte Petritz diese Ruhe nicht genießen. Denn eine kurze Notiz berichtet:[2] »Freitag den 6. September Nachmittag $^1/_2$5 Uhr starb Hr. Basilius Petritz, Cantor und Coll. IV Emeritus, und ward den 9. Sept. Montag abends beygesetzt. Das Begängniß geschahe den 12. Sept. Donnerstag, dabey 6 Alumni vnd 6 Currendani den Sarg ohne Leiche trugen. Die Leich Predigt hielt Hr. M. Hausen, Stadt Prediger.«

Außer dem oben erwähnten Kantor zu St. Annen erfahren wir noch den Namen eines zweiten Sohnes Petritz's, der jedoch in jungen Jahren starb. Gellius berichtet a. a. O. S. 14: »Ao. 1707 den 9. März starb Basilius Petritz, Alumnus, und ward den 13. März öffentlich mit einer Leich Predigt, welche Hr. Chr. Aug. Hausen, Stadt Preger hielt, beerdigt«.

Besondere bemerkenswerthe Punkte aus Petritz's Amtszeit lassen sich kaum finden. Wichtig jedoch ist, daß er der letzte Kantor war, der zugleich die vierte Stelle im Lehrerkollegium innehatte. Denn bei seiner Emeritirung wurde das Kantorat offiziell auf die fünfte herabgesetzt. Die »Pandectae« berichten darüber (fol. 95b): »*Petrizio in numerum emeritorum relato placuit Nobilissimo atque Amplissimo Urbis Senatui accedente consensu Magnif. Dn. Ephori Loescheri, Cantoratum in posterum V. Classi annectere et peculiarem Classi IV Praeceptorem praeficere, itaque successit in hac Classe*

---

[1] ebenda fol. 29; auch H.-St.-A. Loc. 2017 »Confirmationes Recessuum etc.« 1714—1718.

[2] Kreuzschul-Archiv III^a 4. Acta Scholastica des Konrektors Gellius (1702—1739) S. 19.

Dn. Petrizio d. 6. Septemb. 1715 e vivis sublato Dn. M. Christophorus Ziegenhals«.

Wie bereits bekannt, führte seit dem 11. Dezember 1713 das Kantorat

Johann Zacharias Grundig, 1713—1720.

Seine Vorstellung erfolgte jedoch schon früher, nachdem er am 23. Sonntag nach Trinitatis (= 19. November) sein musikalisches Können durch Aufführung einer Kirchenmusik in der Kreuzkirche gezeigt hatte. Gellius berichtet a. a. O. S. 18: »Montag den 27. Nov. ward Hr. Joh. Zach. Grundig, Coll. VI in dem so genannten Richter Stübgen vom Hrn. Sup., Hrn. Raht vnd Bürgermeister D. Dornblüthen, wie auch denen beyden Schul-Inspectoribus . . . im Beysein des Hrn. Rectoris, dem Organisten, Stadt-Musicis vnd Alumnis als Cantor Substitutus vorgestellet, vnd ihm von allen Cantoral-Einkünfften *Tertia Pars* verwilliget. Dieses sein Amt trat er folgenden 2. Dezember als am Advents heil. Abend mit der gewöhnlichen Vesper an«. —

Joh. Zach. Grundig war laut Kirchenbuch am 1. August 1669 als erster Sohn des 1714 verstorbenen Schulmeisters und Aktuarius Christoph Grundig zu Berggießhübel i. S. geboren. Letzterer stammte aus einer alten Bergmannsfamilie zu Zinnwald im Erzgebirge. Denn seinen Vater Zacharias Grundig findet man als »Inwohner und Bergksteiger aufm Zinnwalde« und ebenso seinen Bruder Johann Grundig, der zugleich Pathe unserers Kantors war, als »Inwohner und Bergmann aufm Zinnwalde« bezeichnet. Der Vater des Kantors verheirathete sich am 27. Oktober 1668 mit »Frau Maria, tit. Herrn Wolfgang Kochs, weil. gewesenen Schuldieners und Gerichtsschreibers allhier nachgelassene Witbe«.[1] Er wird ein »sehr geschickter Musicus« genannt, hatte Theologie studirt und übersiedelte dann ca. 1684 als Rektor nach Geising im Erzgebirge. Besonders wird er auch erwähnt als Autor eines »Berg-Reiens«: »Ach Gott, du bist's alleine doch, der die Revier bewacht« etc.

Aus dieser Ehe gingen außer Johann Zacharias noch 3 Söhne und eine Tochter hervor, nämlich George Gottlob, geb. den 28. Jan. 1671; Emanuel, geb. den 30. Juli 1673; Christoph Gottlieb, geb. den 27. Februar 1676 und Charitas Elisabeth, geb. den 3. Juli 1679. Von den vier Söhnen heißt es, daß sie »von schönen Musicalischen Naturell

[1] Sie war die Tochter des Kirchvaters Joh. Meyl in Berggießhübel und mit ihrem ersten Manne von 1656 bis 1667 verheirathet, der ihr drei Kinder hinterließ.

und Wissenschaft« waren, so daß der Vater hat »mit denenselben ein gantzes Chor guter Stimmen und Vocalisten aufführen können«.[1] Der älteste der Brüder unseres Kantors wurde im Jahre 1700 *Regens Alumnorum* an der Kreuzschule und 1703 Pfarrer zu Dorfhain und Klingenberg († 1731), während der jüngste wieder als Bergmeister starb. —

Zum ersten Male finden wir Johann Zacharias Grundig wieder in den Matrikeln der Universität Leipzig, wo er im Wintersemester 1688/89 unter dem Rektor Johann Schmid inskribirt wurde.[2] Schon damals machte er als ausgezeichneter Altist solches Aufsehen, daß er in einige Hofkapellen engagirt wurde. Besonders beliebt als Sänger war er in der des Herzogs von Schleswig-Holstein. Dann kam er nach Dresden in die berühmte kurfürstliche Kapelle, wo er noch 1697 in den Personalverzeichnissen derselben als Altist aufgeführt wird. In diesem Jahre erfolgte aber der Konfessionswechsel des Kurfürsten Friedrich August II. und mit ihm die vielen Umwälzungen, auch in der Kapelle. Der katholische Ritus verlangte einen ganz neuen Dienst, der Grundig wenig behagen mochte. Zudem schien man bei Hofe die Absicht zu haben, um einen größeren Glanz zu entfalten, in der Kapelle wieder Italiener anzustellen, da eine rege Korrespondenz nach Italien unterhalten wurde.[3] So kam es, daß er die eben frei gewordene Stelle eines Collega VI bei der Kreuzschule übernahm, zumal da auch hier reiche Gelegenheit geboten war, seine stimmliche Begabung und musikalischen Kenntnisse zu verwerthen. Denn seit 1681 war es, wie erwähnt, wieder üblich geworden, daß die unteren Schulkollegen auch die Aufführung der Kirchenmusik in der Frauenkirche übernahmen, wobei natürlich dem Musikkundigsten unter ihnen von selbst der Hauptantheil zufiel. Seine Einführung in dieses neue Amt erfolgte am 20. Dezember 1697. Hier gelang es ihm bald, sich die Zufriedenheit und Gunst des Rathes zu erwerben, der wiederholt Gelegenheit nahm, dieser auch einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Als Grundig z. B. am 13. September 1703 um einige Scheffel Brotkorn bat, weil »bey iziger Zeit und so genandten dürren vierthel-Jahre, in welchem die accidentia sehr sparsam einkommen, auch sonst von essentialibus nichts fällig«, beschloß er, »daß Ihme umb seiner guten Dienste und bekanten Unvermögens willen vor dieses Mahl ohne Consequenz drey

[1] Joh. Caspar Wetzel, »Analecta Hymnica«, Gotha 1751, 2. Stück S. 107.

[2] Man liest hier: »Johann Zacharias Grundig, Berckishublâ Misn. 16 gr.« — Nach J. C. Wetzel (a. a. O., S. 109) studirte er in Wittenberg. Wahrscheinlich ist er dann von Leipzig dahin übergesiedelt.

[3] Vgl. Fürstenau, Beiträge zur Gesch. der K. S. Kapelle. S. 110 f.

Scheffel Korn gegeben werden« sollen,[1] obwohl drei Jahre vorher eine gleiche gemeinsame Bitte des *Tertius*, *Quintus* und *Sextus* abgeschlagen worden war.

Wie eifrig und unverdrossen er aber auch in seinem Amte war, zeigen mehrere Schreiben an den Rath aus verschiedenen Jahren. So schreibt er z. B. am 22. Februar 1711:[2] »Hochgeneigter Patron, Nebst übersendung des texts zur heutigen Musik werden dieselben wegen des bewußten Chorgelds gehorsamst ersuchet, es gütigst dahin zu verfügen, daß mir die zu Gottes Ehre übernommene Arbeit nicht ferner mit unnöthiger Verdrießlichkeit beleget werde, inmaßen ich ja ohnedem mit Zusammensuchung der Persohnen, sowohl *quoad voces et instrumenta* mit meiner größten Obligation Mühe genug habe . . .« Es ist dies wohl eine schüchterne Bitte um das »Stabilistengeld« für die freiwillig mitwirkenden Sänger und Instrumentisten, die er infolge seiner Bekanntschaft mit den Mitgliedern der kurfürstlichen Kapelle nicht selten auch aus diesen Künstlerkreisen gewonnen haben mag. Wie sehr man übrigens mit diesen Hilfskräften rechnen mußte, zeigt der Umstand, daß der Rath im Jahre 1706 auch für die Sophienkirchen-Sänger jährlich 15 fl. aus dem Kirchenvermögen »zu einer Ergötzlichkeit« bewilligte.[3]

In einem zweiten Schreiben vom 3. Dezember 1712 bittet Grundig um Anschaffung neuer Instrumente für die Frauenkirche.

»Es ist bekandt«, sagt er hier,[4] »daß alle *Instrumenta musicalia* bei Kirchen Musiqven sich nach dem fundament ton der Orgel richten und *accurat* darein stimmen müßen, solches läßet sich nun Zwar mit Sayten bezogenen Instrumenten gar wohl *practiciren*, aber mit blasenden wird schon mehr Müh erfordert, absonderlich will es mit der *Flaute douce* fast gar nicht angehen, weil bey deren Verenderung, welches doch nur nach der Tieffe geschehen kan, sie aus der *mensur* gebracht und danach lauter falsche tone giebet, dahero nötig, daß solches Instrument gleich nach dem ton der Orgel mensuriret und verfertiget werde. Wenn denn eben dieser Mangel auch bey hiesiger Frauen Kirchen Musiqve zu spüren, in maßen man niemals einstimmende Flauten darzu habhafft werden kan, alß solte nicht undienlich seyn, daß zu denen bey gemelter Kirche ohnedem schon befindlichen *Instrumentis musicalibus* noch ein baar neue *Flaute douces*, die *accurat* zur Orgel stimmenden, angeschaffet würden,

---

[1] B VII^{a} 11 fol. 10 f.
[2] D XXXIII 11^{f} fol. 32.
[3] ebenda fol. 29.
[4] D XXXIII 6 fol. 1.

welche ohngefehr auff 1 Thr. 12 gr. von ordinairen Holze Kommen dürfften, wie solches hierdurch attestiret

Joh. Zachar. Grundig, Schol. Cruc. Colleg. VI.«

Ein ähnliches Gesuch, welches auf Verbesserung der Musik in der Kreuzkirche abzielte, reichte er am 22. Juni 1715 ein:[1] »... da heute wiederum Ew. Hochweißh. und Herrligk. die Texte zweyer folgenden Musiqven in hiesiger Creuz Kirche meiner Schuldigkeit gemäß zu übergeben die Freyheit nehme, habe zugleich folgende zwey Desideria, welche nicht sowohl den Succeß der Music hindern, sondern auch mir in deren Verrichtung sehr beschwerlich fallen, in schuldigster Observanz und gelaßenheit vorzutragen und dero geneigte Beyhülffe auszubitten nicht Umgang haben können; Und Zwar 1) die Ermangelung eins wohlaptirten Chori, maßen das izige sowohl *qvoad situationem* als *formam constructionis* einer starcken Music mehr hinderlich als nüzlich. Das 2dere betrifft die Musikalischen Instrumente, denn es ia eine sehr üble harmonie, wenn Zumal blasende Instrumenta nicht wohl mit der Orgel als Fundamenttone accordiren, und weil auch hieran sich ein großer Mangel ereignet, wünsche herzlich, daß sowohl dieser wegen als auch sonst noch vacirenden instrumenten ein gutes accommodement getroffen werde.«

Der zweite Wunsch scheint ihm ohne weiteres bewilligt worden zu sein, während der erste natürlich größeren Schwierigkeiten begegnete, da ja erst etwa 1672 auf Beutel's Antrag ein neues Chor gebaut worden war,[2] welches jedoch den Anforderungen immer noch nicht genügt zu haben scheint. Grundig läßt aber nicht ab. Bei Gelegenheit der Überreichung der Texte für die Musiken des neubegonnenen Kirchenjahres erinnert er am 30. Novbr. wieder daran, daß »die Ermangelung eines bey hiesiger Creuz-Kirche zur Music wohl aptirten Chori meine daselbst obliegende Amts-Verrichtungen sehr beschweret, indem ich nicht nur dadurch an vielen guten intentionibus gar gehindert, sondern auch bey aller angewendeten Mühe mehrentheils des gesuchten effectus entbehren muß«. So erreichte er es denn, daß 1717 der Neubau eines für die »solennen Instrumental-Musiquen« geeigneten Chores fertig gestellt wurde.[3]

Unterdessen war Grundig auch am 20. Dezember 1714 laut Vocationsurkunde[4] zum Collega V ernannt und am 7. Januar 1715

[1] ebenda fol. 2.

[2] Vgl. S. 309.

[3] Iccander »Das fast auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit prangende Königl. Dreßden«. Leipzig 1726, S. 86.

[4] B VII[a] 7 fol. 60.

vom Oberkonsistorium als solcher bestätigt worden. Zugleich hatte er die Zusicherung erhalten, daß er nach Absterben des Kantors Petritz völlig in dessen Stelle einrücken werde. Dieses geschah am 6. September desselben Jahres.

Daß Grundig auch noch als Kantor ein ausgezeichneter Sänger war, der nicht selten auch selbst die Hauptsoli der damals meist aus Arien und Recitativen bestehenden Kirchenmusiken sang, bezeugt uns sein Zeitgenosse Christian Gerber,[1] indem er sagt: »Jetziger Zeit dirigirt die Music Hr. George Gottlob Grundig, Collega und Cantor bey dieser Schulen, und ein vortrefflicher Musicus Vocalis, der sich des Sonntags mit größtem Vergnügen der gantzen Gemeine hören lässet.« Vor allem aber war er ein vorzüglicher Gesangslehrer. Aus seiner Schule gingen u. A. Männer hervor, die man zu den größten Meistern ihrer Zeit rechnet: Carl Heinrich Graun, Joh. Gottlieb Graun und der Theoretiker Christoph Gottlieb Schröter, welcher 1782 als Organist in Nordhausen starb.[2] Auch Joh. Adam Hiller gedenkt unseres Kantors Grundig auf das Ehrenvollste.[3] Er rühmt besonders seine Unterrichtsgabe und seinen Geschmack in der Wahl und Aufführung guter Kirchenstücke. Seine Methode hatte sich vor allem an Carl Heinrich Graun glänzend bewährt. Als Rathsdiskantist genoß dieser noch einen besonderen musikalischen Unterricht, sodaß er, begabt mit einer schönen, ausdrucksfähigen Stimme, in kurzer Zeit eine Virtuosität im Gesang erlangte, wie keiner seiner Mitschüler. »Er hatte«, sagt Hiller, »eine große Leichtigkeit in seiner Stimme und sang Passagien mit vieler Fertigkeit und Deutlichkeit in der rechten Singart, folglich weder am Gaumen angestoßen, noch geschleift. Doch trug er auch die zum Adagio gehörigen Volaten vortrefflich vor. Dieses sang er überhaupt sehr zärtlich und rührend. Das Trillo, welches er als Diskantist sehr gut gehabt hatte, war ihm nach Änderung der Stimme in den Tenor nicht mehr vortheilhaft, doch wußte er, als ein Meister der Setzkunst, diesen Mangel überaus wohl zu bedecken. Besser geriethen ihm die Doppelschläge

[1] »Die unerkannten Wohlthaten Gottes in dem Churfürstenthum Sachsen ... beschrieben von Christian Gerbern, Pastore in Lockwitz bey Dreßden«. 1717. S. 210. — Der Verfasser legt hier dem Kantor irrthümlich die Vornamen seines 1½ Jahr jüngeren Bruders bei.

[2] »Pandectae« fol. 225b. 227. 228. — Schröter wurde am 20. November 1711 nach Quinta, Joh. Gottlieb Graun am 15. Mai 1713 nach Tertia und Carl Heinr. Graun am 28. April 1714 nach Quarta aufgenommen. Bei letzterem findet sich noch die auszeichnende Bemerkung: »*industrius in literis et musicis.*«

[3] J. A. Hiller »Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit«. Erster und einziger Theil, Leipzig 1784, in der Biographie Carl Heinr. Graun's.

und andere kleine Singmanieren.« Jener Ausruf Friedrichs des Großen, als ihm der Tod Graun's in die Winterquartiere zu Dresden gemeldet wurde: »Einen solchen Sänger werden wir nicht wieder hören!« ist ebenso ein glänzendes Zeugniß für Graun, als für seinen Lehrer Joh. Zach. Grundig. —

Besonders bemerkenswerth ist des Letzteren Kantorat auch deßhalb, weil im Jahre 1717 die große italienische Oper in Dresden gegründet wurde, und die Ausführung der Chöre in derselben den Alumnen der Kreuzschule übertragen wurde. Ein Jahrhundert lang lag ihnen diese Verpflichtung ob, bis endlich Carl Maria v. Weber im Jahre 1817 einen eigenen Theaterchor bildete.

Es ist dieses Ereigniß auch für die Geschichte des Kreuzchores ein wichtiger Markstein. Von ihm aus kann man den höchsten Aufschwung desselben nach Seiten seiner musikalischen Leistungen datiren, während diese Thätigkeit auf der anderen Seite freilich viele Mißstände hervorbrachte und besonders eine merkliche Abnahme der Disciplin und Sitte zur Folge hatte.

Durch die Mitwirkung bei diesen Opernaufführungen war den Alumnen Gelegenheit geboten, die Werke eines Antonio Lotti und anderer Meister in einer vollendeten Ausführung zu hören. Denn die berühmtesten Sänger und Sängerinnen wetteiferten hier mit dem ausgezeichnetsten Orchester Deutschlands. Bei der damaligen geringen Beschäftigung des Chores in der Oper, welcher gewöhnlich erst gegen Ende derselben auftrat, hatten die betheiligten Alumnen genügend Zeit, diese Meisterwerke in sich aufzunehmen und die großartigen Leistungen italienischer Gesangskunst zu bewundern. Nicht wenige mögen dadurch zur Nachahmung angefeuert worden sein und so durch eigene Studien eine nicht geringe Kunstfertigkeit erlangt haben. —

Als Komponist ist Grundig nicht bekannt geworden. Die Kgl. Bibliothek zu Dresden besitzt ein Exemplar[1] der Texte der von ihm zur Feier des Reformationsjubiläums im Jahre 1717 aufgeführten Kirchenmusiken. Ob unter diesen auch eigene Kompositionen gewesen sind, läßt sich daraus nicht ersehen, da die Namen der betr. Autoren nicht beigefügt sind. Der Titel lautet: »Gott-geheiligte Jubel-Freude | Bestehend In denjenigen Musicalischen Texten | Welche Bey dem Andern Evangelischen Jubel- und Dank-Feste den 31. Oct. und folgenden 1. und 2. November Ao. 1717 In der Kirche zum Heil. Creutz allhier zu Dreßden auffgeführet worden von Joh. Zachar. Grundig, Schol-Cruc. Cantore et Colleg. Dreßden | gedruckt in der

[1] Die Signatur dieses Bandes: Hist. Sax. G 202.

Kön. privileg. Hof-Buchdruckerey«. — Wetzel, a. a. O., führt ihn als Autor einer »bergmännischen Begräbniß-Arie« an. Sie sei »überaus wohl, und sehr schön, in Noten gesetzet, und dahero zu bedauren, daß dieselbe, in etwas verändert, und eine sich nicht wol schickende Melodey erlangend, im Schneebergischen Gesang-Buchs anderer Edition Anhang, Num. 807 und p. 627 sq. anzutreffen. Sie fänget sich also an: Glück auf! nun ist der Bau vollendet, den man etc.«[1]

Eines seiner größten Verdienste ist endlich noch, daß wir ihm allein die Erhaltung einiger der herrlichsten Denkmäler alter deutscher Tonkunst verdanken: die Passionen von Heinrich Schütz. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts schrieb Grundig diese Werke mit kalligraphischer Sorgfalt ab. Das Manuskript, ein mittelstarker Band in Fol., ist jetzt im Besitz der Stadtbibliothek zu Leipzig. Außer dieser Abschrift existirt nur noch eine von Schütz selbst herrührende Handschrift der Johannespassion auf der Wolfenbüttler Bibliothek. —

Grundig starb, nach der sicheren Angabe seiner Wittwe Sophia Augusta Grundig in einem Schreiben an den Rath, am Donnerstag den 14. Juni 1720, nachts 1/4 12 Uhr und wurde am 17. Juni, abends, beerdigt.[2] In dem genannten Schreiben[3] theilt die Wittwe mit, daß sie sich entschlossen habe, zum Andenken ihres Gatten eine Leichenpredigt halten zu lassen. Dies könne aber wegen Abwesenheit der lebenden Geschwister desselben erst am 24. dieses Monats geschehen. An bezeichnetem Tage fand sie denn auch, vom Stadtprediger M. Joh. Weller gehalten, in der Frauenkirche statt.[4]

Von der Familie Grundig's wird uns noch ein Sohn Johann Nicolaus genannt, der am 11. Juli 1720 »inter Alumnos recipiret« und am 15. Juli desselben Jahres nach Quarta versetzt wurde.

Unter zehn Mitbewerbern wurde zum Nachfolger Grundig's erwählt

Theodor Christlieb Reinhold, 1720—1755.

Er entstammte einer alten Predigerfamilie. Sein Großvater starb als Mittagsprediger am Dom zu Freiberg. Sein Vater M. Gottfried Sam. Reinhold, geb. zu Freiberg am 6. Dezember 1634, war von

[1] Diese Begräbnißarie von 7 Strophen, auf die Melodie »Wer nur den lieben Gott läßt walten« mit Wiederholung der letzten Zeilen zu singen, findet man im Schneeberger Gesangbuch noch in der Ausgabe von 1792 (I. Anhang Nr. 807). Auch im Freiberger Gesangbuch von 1802 steht sie unter Nr. 1324.

[2] »Pandectae« fol. 99b und Gellius a. a. O. S. 23 geben als Todestag fälschlich den 11. Juni an, während Wetzel ihn bereits 1710 sterben läßt.

[3] B XVI 1 Vol. I fol. 214.

[4] Gellius S. 24.

1664 an Pfarrer zu Eppendorf in S. und starb hier den 20. März 1691. Er hinterließ aus seiner ersten Ehe einen Sohn Samuel Gottfried R., geb. den 11. Mai 1672, der als Pfarrer zu St. Johann und Bartholomäus zu Freiberg verstarb. Aus seiner zweiten Ehe mit Dorothea Eleonora Winkler, Tochter des Pfarrers Tobias Winkler zu Greifendorf, hinterließ er zwei Söhne: Theodor Christlieb R., geb. den 13. Sept. 1682, und Chr. Gottlieb R., geb. den 30. Dez. 1689, später Pfarrer zu Großwaltersdorf und seit 1745 zu Großschirma bei Freiberg, wo er am 30. Januar 1757 verstarb. —

Drei Jahre nach dem Tode seines Vaters, in einem Alter von noch nicht ganz 12 Jahren wurde Theodor Christlieb Reinhold am 20. Mai 1694 in die Dresdener Kreuzschule nach Tertia, sowie auch sogleich in das Alumnat aufgenommen. Man darf hieraus schließen. daß er schon als Knabe ein guter Musiker und Sänger gewesen ist. Ob er nach vollendeter Schulzeit eine Universität bezogen hat, wissen wir nicht. In den Matrikeln der Universität Leipzig fehlt sein Name. Bereits am 3. April 1706 finden wir ihn jedoch als Organist der Annenkirche in Dresden und »Mägdgen Schulmeister vorm Wilßdorffer Thore« angestellt.[1] Lange blieb er jedoch in dieser Stellung nicht. Wir lesen nämlich, daß am 9. September desselben Jahres »wegen des itzigen Ruffs von bevorstehender Kriegsgefahr der Ludimoderator, wie auch der Cantor und Kirchner, ingleichen der Organist zu St. Annen« auf und davon liefen und ihre Ämter im Stich ließen (fol. 683 ff.). Sobald der Kriegsruf wieder verklungen war, stellten sich auch diese Flüchtlinge wieder ein, wurden aber mit Ausnahme des Organisten Reinhold nicht wieder in ihre Ämter eingesetzt. Den »Ludimoderator« Lempe finden wir im nächsten Jahre als Tertius an der Kreuzschule wieder. — Am 17. Dezember 1707 erhält Reinhold die Berufung als Kantor in Alten-Dresden (fol. 760). Erst 25 Jahre alt trat er dieses Amt an und verwaltete es bis 1720.

Seine Bestallungsurkunde als Kreuzkantor datirt vom 17. Okt. 1720.[2] Das Protokoll der vorangegangenen Rathssitzung bemerkt: »Da unter anderen zur Probe aufgestellten Subjectis sich Hr. Theodorus Christophilus Reinholdt, zeitheriger Cantor in Altdreßden, in Musicis besonders genugsam exhibiret hat, Als wird derselbe unanimi voto zu obbemelten Cantordienste erwehlet«. Donnerstag den 14. Nov. wurde er sodann in sein neues Amt feierlich eingewiesen, welches er am darauffolgenden Sonntag offiziell in der Kirche antrat.[3]

---

[1] D XII fol. 673. — Die »Pandectae« fol. 96 notiren hierbei fälschlich das Jahr 1705.

[2] B VII[a] 48 fol. 3.

[3] Gellius, a. a. O., S. 27.

Im April 1725 rückte Reinhold in die vierte Stelle des Lehrerkollegiums auf. Zugleich wurde ihm aber die Kirchenmusik auch in der Frauenkirche übertragen,[1] welche, besonders seit Grundig's Aufrücken in das Kantorat, viel eingebüßt hatte (vgl. S. 250). Sie scheint in den meisten Fällen entweder vom Organisten oder von einem Alumnenpräfekten dirigirt worden zu sein. Denn noch bis zum Jahre 1726 leitete ein solcher die Passionsmusik am Palmsonntag in der Frauenkirche und am folgenden Tage in der Sophienkirche. Gellius berichtet hierzu (S. 36): »Ao. 1726, den 19. Mart., Dienstag, Streit wegen des Passion Singens in der Frauen- und Sophien-Kirchen; wurde also ausgemacht, daß die alte Art beybehalten, vnd solche Künfftig ein Praefectus Alumnorum dirigiren solle. Wenig Tage hernach wurde es als ein Musicale dem Hrn. Cantori selbst auff dem Raht-Hause injungiret.« Außerdem hatte der Kantor natürlich auch die Passionsmusiken der Kreuzkirche zu leiten, welche damals Donnerstag vor Judica, Donnerstag vor Palmarum und Karfreitag stattfanden. —

In den Akten taucht Reinhold erst wieder im Jahre 1734 auf. Da nämlich die Kirchenmusiken einen immer weiteren Umfang angenommen hatten und mithin auch die Zahl der mitwirkenden Kräfte sich vergrößerte, war es allmählich üblich geworden, um Letztere »zu desto willigeren Beystand zu encouragiren«, ihnen jährlich »in des Raths Breyh Hauße eine collation zu geben«, deren Kosten natürlich über die hierzu zur Verfügung stehenden Mittel hinausgingen. Der Kantor suchte sie darum schon seit längerer Zeit dadurch zu decken, daß er unter dem auf den Chören der Kirche anwesenden Publikum auf einer Stimme oder in einer Büchse kleine Geldspenden sammeln ließ. Diese »Auflage« scheint ziemlich ergiebig und darum sehr beliebt geworden zu sein, sodaß sie in der Frauenkirche auch von den drei unteren Schulkollegen, welche hier nach wie vor den Choralgesang zu leiten hatten, beansprucht wurde. Im Februar 1734 sollte nun die neue Frauenkirche eingeweiht werden. Darum beeilt sich der Kantor, durch ein Bittschreiben an den Rath vom 21. Januar[2] sich die Concession zur Einsammlung von Geld auch in dieser zu sichern. Und zwar wünscht er für alle Sonn- und Festtage die Auflage von demjenigen Chore, »welches nach dem Hospitale zugebauet« (d. h. von dem an der östlichen Seite, im Rücken der Kanzel liegenden Theile der Empore), an dem Tage aber, »allwo die music

---

[1] D XXXIII 7. — Die Musiken der Sophienkirche hat Reinhold schon seit 1721 geleitet, wofür er jährlich 3 Thlr. erhielt.

[2] D XXXIII 7.

von mir in dieser Kirche gemachet werden muß, auch von den übrigen zwei Chören«.

Darüber entstand ein langer und heftiger Streit mit den Schulkollegen, der sich schließlich auf die Frage ausdehnte, ob letztere überhaupt in der Frauenkirche singen müßten, wenn der Kantor »Musik mache«, da sie hierin eine Herabsetzung ihrer Würde und eine Gleichstellung mit den Schülern erblickten. Dieser Streit wird endlich 1740 dahin entschieden, daß an den Sonntagen, an welchen Musik in der Frauenkirche stattfinde, ein Präfekt das Choralsingen daselbst zu versorgen habe, während der betr. Kollege den gleichen Dienst in der Kreuzkirche leisten solle. Die »Auflagegelder« in der Sammelbüchse gehörten von allen Chören, mit Ausnahme dessen bei der Kanzel, dem Kantor, jedoch auch nur beim Vormittagsgottesdienst. —

Speziellere Nachrichten über Reinhold's Wirksamkeit, insbesondere über seine Thätigkeit als Komponist, erhalten wir vom Jahre 1726 an. Am 26. August dieses Jahres wurde nämlich der Grundstein zur neuen Frauenkirche gelegt. Zu dieser Feier hatte Reinhold eine große Kantate komponirt, welche in zwei Theilen vor und nach der Predigt aufgeführt wurde. Sie begann mit den Textworten: »O Herr hilf! O Herr, laß alles wohlgelingen!«. Von einer weiteren großen Kantate des nächsten Jahres berichtet Hasche:[1] Am 21. Mai 1727 wurde auf Befehl des Gouverneurs Wackerbart bei Ankunft des Königs in Polen ein prächtige 3tägige Illumination der Stadt veranstaltet. Auch der Kreuzthurm war illuminirt, der Kantor Reinhold führte von oben eine mit Trompeten und Pauken besetzte Kantate auf, welche anhob »Gaude Dresda«. — Unter den vielen Gelegenheitsdichtern und -Komponisten, welche beim Tode August des Starken dessen Nachfolger den Ausdruck ihrer Trauer widmeten, fehlt natürlich auch Reinhold nicht. Die Kgl. Bibliothek zu Dresden besitzt den gedruckten Text seiner »Trauerode«,[2] die mit folgenden Versen beginnt:

»Ach! weint ihr Cedern, heult ihr Tannen!
Denn eure größte Zierde fällt« etc.

Der Titel lautet: »Als Sachsen-Land wegen des schmertzhafften Verlustes Seines weyland Glorwürdigsten Königes in Pohlen und Chur-Fürstens zu Sachsen, Friedrich Augusts, den 14. April 1733, Trauer-Lieder sang ... Verfertigte gegenwärtige Trauer- und Befriedigungs-Ode in allerunterthänigster Devotion Theodorus Christlieb

[1] Hasche, Diplomatische Geschichte Dresdens, Bd. IV S. 96.
[2] Enthalten in einem »Hist. Sax. C 1052« signirten Bande.

Reinholdt. Dresden, gedruckt bei Joh. Wilh. Harpeter.« — Am Sonntag Sexagesimae 1734 (= 28. Febr.) wurde sodann die neue Frauenkirche dem gottesdienstlichen Gebrauche übergeben. Wie die »Curiosa Saxonica« (Jahrg. 1734, S. 73) berichten, komponirte Reinhold hierzu gleichfalls eine »angenehme Music«. Sie wurde, wie üblich, in zwei Hälften, vor und nach der Predigt, aufgeführt und begann mit den Worten des Ps. 122, V. 1.

Endlich berichten auch die »Dresdener Merkwürdigkeiten« vom Jahre 1736 (S. 87) von einer großen Festkantate, welche er bei Gelegenheit der kirchlichen Einweihung der neuen großen Silbermannschen Orgel in der Frauenkirche komponirt hatte, folgendermaßen: »25. November ward die neue Orgel in der Frauenkirche zum 1. Mal gespielt; vor und nach der Predigt wurde auf 3 Chören von dem Directore Musices, Hrn. Reinholdten, eine vortreffliche Vokal- und Instrumental-Music aufgeführt, und sonderlich in der Musik nach der Predigt bey der Communion, da ein wohlcomponirtes Echo aus der obersten Kuppel der Kirchen nicht ohne besondere Gemüths-Ergötzung erschallete.« Reinhold erkannte mit praktischem Blick die außerordentliche Wirkung dieses Kuppelgesangs und wendete ihn hier zum ersten Male an. Seitdem ist dieser bei besonderen Gelegenheiten öfter wiederholt worden. Damals aber muß der Effekt umso größer und wirkungsvoller gewesen sein, als in Dresden noch nie vorher etwas Ähnliches gehört worden war. —

Eine weitere interessante Notiz über Reinhold's Thätigkeit bringt dieselbe Quelle (Jahrg. 1738, S. 21): »In diesem Monath [März] hat an denen drey Sonntagen Reminiscere, Oculi, Laetare Nachm. 4 bis 6 Uhr hiesiger Dir. Musices und Cantor der Creutzschule, Herr Reinholdt in dem untern Auditorio gedachter Creutzschulen, zum Gedächtniß des Leidens Jesu Christi eine Gemüths-erweckende Music bey starker Freqventz gehalten, dessen Texte im Druck zum Nachlesen vorhero bekannt gemachet worden.« Diese Mittheilung ist insofern bemerkenswerth, als uns hier derartige private Musikaufführungen in der Schule zum ersten Male entgegentreten. Erstaunlich bleibt dabei die Leistungsfähigkeit des Kantors, der in diesen arbeitsreichsten Wochen des Jahres, in denen er neben allen Geschäften seines Amts ja nicht weniger als fünf große Passionsmusiken zu leiten hatte, noch Zeit fand zu drei weiteren derartigen Aufführungen. Wahrscheinlich wurde sowohl der vokale, als instrumentale Theil dieser Passionsmusiken meist von Alumnen ausgeführt. Denn auch die Instrumentalmusik wurde von diesen eifrig gepflegt, sodaß sie für den alljährlich nach dem Osterfest stattfindenden Gregorius-Umgang aus ihrer Mitte einen vollständigen Musikchor zu stellen

vermochten.[1] Späterhin fanden derartige Hauskoncerte, das sogenannte collegium musicum, alle Freitage im oberen Auditorium der Schule statt.[2]

Durch diese seine eifrige Thätigkeit hatte sich Reinhold in den musikalischen Kreisen Dresdens bereits einen guten Namen gemacht. So kam es, daß er 1741 an die Spitze eines großen musikalischen Unternehmens in der Residenz gestellt wurde. In genanntem Jahre hatte nämlich der Gouvernementsproklamator Chr. Beuckert sein »*Collegium Musicum*« gegründet, ein Koncert, welches alle Sonnabende von 4 bis 6 Uhr in des Kammersekretärs Mannes Wohnung auf der Schössergasse stattfinden sollte.[3] Zum ständigen Direktor derselben wurde der Kantor Reinhold gewählt, der u. a. schon deßwegen die geeignetste Person war, als er jederzeit einen trefflichen, geschulten Sängerchor zur Verfügung hatte.

Wahrscheinlich beabsichtigten die Gegner der damals in Dresden alles beherrschenden italienischen Musik durch dieses neue Koncertunternehmen jene wirksam zu bekämpfen, wie sich ja auch anderwärts, wie in Süddeutschland (besonders in Nürnberg) und in Hamburg durch Gründung der deutschen Oper das Bestreben, die italienische Musik durch deutsche zu ersetzen, geltend gemacht hatte. —

Am 7. Oktober 1741 nachmittags 4 Uhr, als am Geburtstage des Königs, fand das erste Koncert statt. Es wurde eine Kantate von Reinhold mit einem wohlbesetzten Orchester und einem Sängerchore, bestehend aus 32 Alumnen der Kreuzschule, aufgeführt. Von vornherein hatte man nämlich beschlossen, für diese Koncerte öfter neue Kantaten oder Serenaden zu komponiren. Wie lange dieses *Collegium Musicum* bestanden hat, ist unbekannt. Die »Dresdener Merkwürdigkeiten« berichten nur noch einmal von einem solchen

---

[1] Den Gregorius-Umgang finde ich in den Akten zum ersten Male im Jahre 1555 erwähnt, doch liegt sein Ursprung unstreitig viel weiter zurück. Er wurde vor der Reformation zu Ehren des Schutzheiligen der Schule unter Gesang und allerhand Maskeraden abgehalten, und das dabei gesammelte Geld zur Unterstützung der Lehrer bestimmt. 1582 wurde er auch vom Kurfürst August ausdrücklich bestätigt. Die Verwendung von Instrumentalmusik bei demselben wird schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts bezeugt (Kreuzschul-Archiv I a 14 Misc. 2 »Ordnung welcher gestalt der Coetus Scholasticus bey Begehung des Gregorii-Festes Ao. 1668 aufzuführen sey«).

[2] Vgl. Hasche, »Umständliche Beschreibung Dresdens«, Bd. II, S. 695.

[3] »Dresdener Merkwürdigkeiten« des Jahres 1741, S. 76. — Die Angabe Fürstenau's (»Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« Bd. II S. 236), daß Mannes' Wohnung auf der Schießgasse gelegen habe, und somit die Koncerte dort stattgefunden hätten, ist hiernach zu berichtigen.

Koncert (Jahrgang 1741, Seite 92): »Den 9. Dez. hat das hiesige unter Direction des berühmten Hrn. Reinhold stehende *Collegium Musicum* Ihrer Maj. der Königin Tages vorhero glücklich erlebten hohen Geburths-Tag celebriret, und die darbey aufgeführte Serenade in Druck bekannt gemachet«. —

Die Übernahme dieser neuen Last hatte natürlich eine Überbürdung Reinhold's zur Folge, welcher der fast 60jährige Kantor nicht mehr gewachsen war. Sein Wunsch ging darum dahin, daß man ihn vom Schulunterricht gänzlich befreie, der ohnehin in der letzten Zeit infolge der getheilten Interessen des Kantors sehr vernachlässigt worden war, ein Umstand, der sowohl der Disciplin im Chore, als der Werthschätzung seiner Person seitens der Schulkollegen nicht gerade förderlich war.[1] Auf eine diesbezügliche Bitte hatte der Rath bereits beschlossen, Reinhold etwas Ruhe in seinem Alter zu schaffen. In einem »*Pro memoria*« vom 13. September 1742[2] werden nun ersterem Vorschläge für die Regelung dieser Angelegenheit gegemacht. Vor allem kam hier die Frage der künftigen Besoldung in Betracht. Da sich die Kantorats-Einnahmen von den Accidenzien nach und nach merklich verringert hätten, bitte Reinhold, daß die ihn künftig im Schuldienst vertretenden Kollegen »nur die 12 gr. Schulgeld erhielten, nicht aber die 18 gr. Schulgeld der Alumnen in *classe quarta*, welches nicht unter das gewöhnliche Classen Schulgeld zu rechnen sein wird«.[3] Auch könne er »von seinem *Salario*, ingleichen von *legatis*, wie sie Nahmen haben mögen, wie auch von dem gewöhnlichen *Gregorio* nichts abtreten, sondern cediret weiter nicht das Geringste, alß was wöchentlich alß Schulgeld von der Classe zu rechnen ist«. Sodann ersuche er den Rath, er möge doch, »damit es nicht das Ansehen habe, alß were er gegen die Collegen geringer zu halten, dem *Collegio Scholastico* andeuten, daß

[1] Schon am 5. Dezember 1740 beklagt sich Reinhold in einem Schreiben an den Rath über den Ungehorsam der Alumnen und der Kollegen Geringschätzung seiner Person (B VII^a 192^n).

[2] B VII^a 43 fol. 1 ff. Der Verfasser ist nicht genannt.

[3] Ursprünglich zahlten die Alumnen kein Schulgeld. Erst im Anfang des 18. Jahrhunderts erhob man ein solches, in Folge der steigenden Zahl und Einnahmen derselben, von einem Jeden persönlich. Im Jahre 1719 wurde es aber fixirt und vom Kurrendegeld abgezogen. Um 1740 erhielten von diesem Schulgeld der Alumnen wöchentlich der Rektor 3 Thl., der Konrektor 2 Thl., der Tertius 1 Thl., der Quartus 18 gr., der Quintus 12 gr., und der Sextus 6 gr. — Unter den mit »Schulgeld« schlechthin bezeichneten 12 gr. ist das der Kurrendaner und der wenigen Extraner zu verstehen. Erstere zahlten von Anfang an die Hälfte des üblichen Schulgelds, in Quarta 6 ₰, neuerdings jedoch 1 gr. 6 ₰, bis ca. 1760 auch deren Schulgeld wegen starken Rückganges der Kurrende und ihrer Einnahmen fixirt wurde.

er als Director *chori musici* anzusehen sei. Da auch biß anhero das Chor in grose *decadançe* gekommen, masen durch den letzten starcken abgang anitzo fast keine dichtige Bassisten mehr im Chore sind, indem er nur junge Knaben von kleiner Statur und wenigen Kräfften darzu choisiren müßen, welche aber wegen ErMangelung der Kräffte gar leichte (wie biß anhero geschehen) in eine Schwindsucht und Verzehrung können gesetzet werden; alß wird von Reinholden gebethen, dem HE. Rectori Schöttgen anzudeuten, daß Er seinen Vorfahrern bey *election* der Alumnorum nachfolgen möchte, welche sagten: Uns stehet nicht zu das Chor der *alumnorum* zu reguliren, sondern gehöret vor demjenigen, welcher die music in der Kirche und in dem Chore zu besorgen hat, und sich also auch vor seine Person nicht in *Choralia meliren* möge, sintemahl es wohl eine leichte Sache ist, ein Chor zu destruiren, aber schwer zu restauriren« etc.

Ein endgiltiger Rathsbeschluß in dieser bis jetzt allerdings ohne Präcedenz dastehenden Angelegenheit verordnete am 10. Nov. 1742, daß dem Kantor gegen Abgabe des ordentlichen Schulgeldes der Kurrendaner »alle fixa nach wie vor verbleiben, und nechst diesem ihm jährlich Viertzig [1] Thaler halb zu Michaelis und halb zu Ostern zum *aequivalent* vor gedachtes Schulgeld, und wegen besonderer Anführung derer Raths-Discantisten in der Music, [2] aus dem Vermögen der Sophienkirche gereichet werden« sollten.

Nach Gellius (a. a. O., S. 53) scheint diese Dispensation vom Schulunterricht erst am 6. Dezember praktisch in Kraft getreten zu sein. Er berichtet zugleich, daß sich in die Lektionen des Kantors der Tertius und Quintus getheilt hätten, »wie solches von dem Hrn. Ephoro und Patronis gut geheißen worden«.

Damit war Reinhold eine große Erleichterung in seinem Amte geschaffen worden, welches ihm noch über zwölf Jahre in Ruhe zu führen vergönnt war. Auch hatte er noch drei Jahre vor seinem Tode die Freude, zum Tertius befördert zu werden. Als nämlich 1751 der berühmte Rektor Chr. Schöttgen starb, rückten sämmtliche Lehrer der Schule um je eine Stelle auf. Die Bestallungsurkunde Reinhold's als Collega III datirt vom 5. Mai 1752. [3] Ihm sollen alle bisherigen Verrichtungen verbleiben. Vor allem wird ihm eine regelmäßige Abhaltung der Gesangsstunden der Alumnen zur Pflicht gemacht, woran es gewiß in letzter Zeit manchmal gefehlt hat. Außer allen mit dem Kantorat verknüpften Fixis und Accidenzien

[1] Aus »Sectzig« korrigirt.

[2] In einem Gutachten hatte der Rektor Schöttgen unter den vom Kantor abzutretenden Einkünften auch das Schulgeld der Rathsdiskantisten mit aufgeführt.

[3] B VII[a] 48 fol. 5.

und den ihm früher zugesprochenen 40 Thalern aus dem Sophienkirchen-Vermögen soll er erhalten: 1) die Besoldung des *Collegae tertii*, 2) »das Schulgeld von denen Alumnis, so wöchentlich in tertia 1 Thlr. austrägt«. Doch bemerkt das Schreiben des Rathes ausdrücklich, daß die Nachfolger im Kantorat nicht die dritte, sondern die vierte Stelle im Kollegium innehaben sollen.[1]

Am 20. Juni fand die feierliche Einweisung aller aufgerückten Schulkollegen statt. Die »Dresdener Merkwürdigkeiten« dieses Jahres berichten hierüber (S. 47 f.): »Der nunmerige Tertius Theodor Christlieb Reinhold sprach dabei über die Kenntniß seiner selbst, wie sie mit der Liebe Christi zu verbinden sei«. —

Über seinen Tod im Jahre 1755 berichtet ein Aktenstück des Rathsarchivs:[2] »Am 24. Marti um 11 Uhr starb der allhießge Cantor und Chor-Director bey der Kreuzkirche Hr. Reinhold aet. 73 an., ist den 26. nach St. Johannis begraben worden, nachmittage 4 uhr, wobei die Sämtliche Schule in Procession mitgegangen«. Und die »Pandectae« bemerken hierzu (fol. 94): »*Mortuus d. 24. Martii 1755 et sepultus d. 26. h. m. magnis cum solemnibus, elaboratis typis exscriptis et a Collegio Scholastico et Superioris auditorii discipulis carminibus.*«[3]

Unter seinen vielen Schülern ragt vor allen Joh. Adam Hiller hervor, ein Mann, dem die Musikwissenschaft auf allen ihren Gebieten neue Anregungen und große Förderung verdankt. Dieser hat seinem Lehrer allezeit eine treue und dankbare Gesinnung bewahrt, wie er ihm ja auch noch zwei Jahre vor dessen Tode sein Schriftchen »Über die Nachahmung der Natur in der Musik« dedicirte.[4]

Von Reinhold's vielen Kompositionen ist uns soviel wie nichts überkommen. Indessen dürfte dies für die Musikgeschichte keinen namhaften Verlust bedeuten. Denn wenn jene einen größeren Werth besessen hätten, würden sie doch eine gewisse Verbreitung gefunden haben, so daß man sie noch hier und da in Bibliotheken finden könnte. Das Einzige, was wir von ihm noch besitzen, verdanken wir der Fürsorge seines Schülers Hiller, der uns zwei Motetten

[1] B VII[a] 43 fol. 22 ff.

[2] C XV 23[c] fol. 86.

[3] Die Angabe des 26. März als Todestag Reinhold's im »Neueröffneten Histor. Curiositäten-Cabinet aufs Jahr Christi 1755« ist hiernach eine Verwechselung mit seinem Begräbnißtag.

[4] J. A. Hiller »Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik, Sr. Hochedlen Herrn Theodor Christlieb Reinholdt, Direktor der Musik und Collegen der Schule zum heiligen Kreutz in Dresden zugeeignet«. Enthalten in Marpurg's Hist.-krit. Beiträgen, Bd. I, S. 515—543, vom Jahre 1754.

Reinhold's in seinen »Vierstimmigen Motetten und Arien etc.«[1] überliefert hat. Der erste Theil derselben enthält die Motette: »Herr, gehe nicht ins Gericht« 4 voc., und der vierte Theil: »Alle eure Sorgen werfet auf den Herrn« 4 voc. Hiller selbst sagt über Reinhold und seine Kompositionen im Vorbericht: »Der seelige Reinhold, ehemaliger Cantor und Musikdirektor an der Kreuzkirche zu Dreßden, verdient mehr wegen der Menge der in dieses Fach gehörigen Aufsätze, als wegen der vorzüglichen Güte derselben bemerkt zu werden. Nachläßige Behandlung des Textes, nicht genugsame Sorgfalt für die Reinigkeit des Satzes, sind Vorwürfe, die man ihm mit Recht machen kann. Über zwey bis drey Stücke getraute ich mir nicht herauszufinden, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienten, und auch diese hätten hin und wieder noch *medicam manum* vonnöthen«. — Allgemein bekannt und berühmt war Reinhold jedoch als Baßsänger. Alle zeitgenössischen Berichte und Stimmen spenden ihm als solchen ein uneingeschränktes Lob.[2]

Schließlich ist noch eine vier Bogen starke Schrift Reinhold's zu erwähnen, welche 1736 in Dresden erschien. Ihr Titel lautet: »Einige zur Musik gehörige poetische Gedanken bei Gelegenheit der schönen neuen in der Frauenkirche in Dresden verfertigten Orgel«.[3] Eine ausführliche Recension derselben erschien in Lorenz Mizler's »Musikalischer Bibliothek«, Bd. I, S. 67—71.

Nicht lange nach Reinhold's Tode gingen die Bewerbungsschreiben um das erledigte Kantorat ein. Neben anderen bewarben sich Joh. Gottlieb Grahl, Kantor in Dresden-Neustadt, Joh. Chr. Gößel, Organist bei St. Sophien, Gotthelf Sigismund Zacharias, Kantor in Herzberg, Joh. Friedrich Drobisch, Kantor zu St. Annen, und Gottfried August Homilius, Organist an der Frauenkirche.

Von den beiden Letzteren ist in den Akten der Text ihrer Probemusiken beigelegt,[4] welche die Überschriften tragen: »Gedanken über die Vorsorge Gottes, in Musik gesetzt von Joh. Friedr. Drobisch.

[1] »Vierstimmige Motetten und Arien in Part., von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche der Schulen und anderer Gesangsliebhaber gesammelt und herausgegeben von Joh. Adam Hiller«. Theil I—VI. Leipzig, Dyk. 1776—1791.

[2] Vgl. J. A. Hiller, »Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten etc.« S. 81; Hasche, »Diplomat. Geschichte Dresdens«, Bd. IV S. 251. Außerdem noch: Fürstenau, »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, Bd. II S. 236.

[3] Diese Schrift scheint sehr selten geworden zu sein. Trotz großer Bemühung konnte ich kein Exemplar derselben erlangen.

[4] B VII^a 48 Vol. I fol. 28 f.

Schol. Ann. Cant.«, und »Probestück, welches von eigener Arbeit Aufführen wird Gottfr. August Homilius«. Von Zacharias findet sich die vollständige Partitur einer Kirchenmusik in 5 Sätzen vor: »Befiehl dem Herrn deine Wege« etc.

Der Rath beschloß am 15. April, Grahl, Homilius und Drobisch »zur Probe im Lesen und Singen zuzulaßen«. Letztere fand am 28. April nachmittags 2 Uhr unter Anwesenheit des Superintendenten und des Rathes »im untern Auditorio« der Schule statt »über die ihnen vom Superintendenten aufgegebenen *Pensa ex Epaminondae cap. I, II et III* mit exponiren, analysiren und extrahirung derer phrasium, b) dergleichen über einige *versiculos ex Novo Testamento*, c) catechisiren. Hernach verfügte man sich in die Creutzkirche, wo selbst bemelte Candidati in obiger Ordnung ihre *Specimina* in der Music ablegten« (fol. 32). Auf Grund dieser Probe wählte der Rath in der Sitzung vom 10. Mai einstimmig zum Kantor und Collega V[1]

Gottfried August Homilius, 1755—1785,

»da er in *graecis* und sonst gar geschickt sey, auch in der Music den Vorzug habe«. Doch soll er während des üblichen halben Gnadenjahres alle Einkünfte von Kantorei und Schule der Tochter Reinhold's, welche die Frau des Sophienkirchen-Organisten Gößel war, überlassen, wofür letzterer alle musikalischen Verrichtungen des Kantors zu übernehmen verpflichtet wird.

Nachdem Homilius sich damit einverstanden erklärt hatte, wurde ihm am 10. Juni 1755 die Bestallungsurkunde ausgefertigt, welche er noch an demselben Tage in seiner Wohnung, »Friesengäßchen in Mangelsdorfs Hause«, vom Stadtschreiber erhielt (fol. 35).

Aus seinem Bewerbungsschreiben[2] vom 29. März 1755 theilen wir folgenden Passus mit: »... *Vere Vobis, Patres Conscripti, hoc affirmare possum, singularem musicae artis pulchritudinem mentem meam, usque a puero, admirabili quodam sui desiderio incendisse; et quae mea felicitas fuit, Organicus ad B. Virginis templum tredecim abhinc annis Vestro beneficio constitutus, sequi naturae meae propensionem abunde potui. Quo Vestro Sapientissimorum Virorum de me judicio excitatus, maximam temporis partem accuratiori sonorum*

---

[1] Jener Beschluß des Rathes vom 5. Mai 1752 (vgl. S. 329), daß das Kantorat künftig mit der 4. Stelle verbunden sein soll, ist also nicht weiter berücksichtigt worden.

[2] B VII[a] 48 Vol. I fol. 8 f. — In deutscher Übersetzung vollständig abgedruckt bei La Mara, »Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten«. Leipzig, 1886.

tractationi ita quidem tribui, ut in iis rite componendis, qui huius doctrinae apex est, non levem operam studiumque hactenus posuerim . . .«

Homilius war ohne Frage der Bedeutendste unter den Kreuzkantoren und einer der größten Kirchenkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Trotz alledem ist es eine merkwürdige Fügung des Geschickes und zugleich bezeichnend für sein ganzes stilles, bescheidenes Wesen, daß wir aus dem Leben dieses Meisters nur die allerdürftigsten Nachrichten besitzen. Bis vor etwa 12 Jahren mußte man sich auf die wenigen Mittheilungen Gerber's in seinem Tonkünstler-Lexikon (Bd. I, Spalte 665f.) beschränken, welche Ph. Spitta dann in seiner Homilius-Biographie [1] nach einer »Kirchennachricht der Kreuzkirche« vom Jahre 1828 in etwas bereichern konnte. Einige weitere Ergänzungen findet man im Folgenden.

Laut Taufbuch ist Gottfried Aug. Homilius am 2. Februar 1714 zu Rosenthal bei Königstein in Sachsen geboren, als Sohn des Ortspfarrers Gottfried Abraham Homilius und dessen Ehefrau Christiana Sibylla, Tochter des Pfarrers Freyberg zu Stolpen. Am 8. Februar erfolgte sodann seine Taufe in Rosenthal. Im Sommer desselben Jahres wurde sein Vater jedoch Pfarrer zu Porschendorf, nachdem er $8^1/_2$ Jahr in Rosenthal gewirkt hatte. Hier verlebte nun unser Kantor seine Jugendjahre.[2] Ob er zur Erlangung der Universitätsreife eine öffentliche Schule besucht hat, oder etwa von seinem Vater privatim vorbereitet wurde, ist unbekannt. Sein Name ist weder in den Schülerlisten der Kreuzschule, noch in denen der Fürstenschulen zu finden. Am 21. Mai 1735 wurde er jedoch unter dem Rektor Friedrich Menzius bei der Universität Leipzig immatrikulirt, um hier gewiß nach dem Wunsche der Eltern den theologischen Kursus zu absolviren. Nach seinen eigenen Worten hatte er jedoch von Jugend auf einen empfänglichen Sinn für die Schönheit der Musik und eine innere Sehnsucht, sich ihr ganz widmen zu können. Diese starke Neigung mag hier in Leipzig, wo die Musik von alters her eine Pflegestätte gefunden hatte, und ein Joh. Seb. Bach damals auf der Höhe seiner Wirksamkeit stand, neue Nahrung bekommen haben, sodaß er denn auch bald ganz zur Musik überging und dieses größten Meisters Schüler wurde.

---

[1] »Allgemeine deutsche Biographie. Bd. XIII, S. 53 ff.

[2] Daher kommt es, daß ihn jenes Protokoll der Rathssitzung vom 10. Mai 1755, in welcher er zum Kantor gewählt wurde, als »aus Porschendorff« stammend bezeichnet, während selbst seine Grabschrift auf dem ehemaligen Johannisfriedhofe in Dresden Stolpen als seinen Geburtsort nannte.

Aber erst nach sieben Jahren erhalten wir wieder eine Kunde von ihm. Nachdem er seine Lehrjahre beendet, bewarb er sich im Mai 1742 um die erledigte Organistenstelle an der Frauenkirche zu Dresden. In der vom Rath auf den 16. Mai festgesetzten Probe spielte Homilius »ein Präludium und Fuga, den Choral »An Wasserflüssen Babylon«, ferner eine Fuge über ein vom Cantor Reinhold aufgegebenes Thema und dann ein *Alla breve* im Generalbaß«.[1] Diese Probe fiel derartig zu seinen Gunsten aus, daß ihm bereits am folgenden Tage die Vocationsurkunde zugestellt wurde. In diesem neuen Amte fühlte sich Homilius sehr glücklich. Er fand hier ein ganz neues, großartiges Orgelwerk vor, auf dem er sich infolge seines Talentes und Fleißes zu einem der größten Orgelkünstler seines Jahrhunderts ausbildete. Schon 1743 bewunderte man bei Gelegenheit des Fest- und Dankgottesdienstes für die gänzliche Vollendung der Frauenkirche sein schönes Spiel, und noch 1776, nachdem schon 21 Jahre seit Niederlegung der Organistenstelle verflossen waren, zeigte er vor dem Kapellmeister Joh. Friedr. Reichardt eine außergewöhnliche technische Fertigkeit, eine Eleganz des Ausdrucks, Fluß der Gedanken, eine unerschöpfliche Kunst der freien Fantasie und subtilsten Registrirung. Seine Autorität war eine so allgemein anerkannte, daß man sich seiner öfter bediente, um ein Gutachten über den Zustand einer Orgel oder einen Plan zum Neubau einer solchen zu erlangen. So prüfte er am 6. Dezember 1757 im Auftrage des Raths die von Hildebrand neuerbaute Orgel in Dresden-Neustadt und reichte ein schriftliches Gutachten ein, in welchem er sich sehr günstig über diese ausspricht.[2] Ebenso fertigte er am 29. Dezember 1784 eine Disposition für die neu zu erbauende Kreuzkirchenorgel, in der er die genauesten Angaben über Material, Register etc. macht und damit beweist, daß er auch in die Details der Orgelbaukunst gründlich eingeweiht war.[3] Der Bau wurde 1786/87 von den Gebrüdern Wagner aus Schmiedefeld nach den Grundzügen dieser Disposition ausgeführt.

Allein die Sorge um seine Familie drängte ihn doch, sich nach einer besser dotirten Stelle umzusehen. Er bewarb sich darum Ende 1753 um die erledigte Organistenstelle zu Zittau, wo er jedoch zu Gunsten eines Joh. Trier weichen mußte. So fügte es ein günstiges Geschick, daß seine bedeutende Kraft für Dresden erhalten blieb. Nicht lange darauf, am 10. Juni 1755, wurde er, wie erwähnt, in das Kreuzkantorat befördert, ein Amt, für welches er, wie kein

[1] D XXXIV 14.
[2] D XXXIV 20 fol. 64 ff.
[3] B III 36.

anderer, geschaffen war und das er 30 Jahre lang mit seltener Treue und großem Fleiße verwaltete.

Homilius war ein ausgezeichneter Lehrer, dessen Ruf sich weithin verbreitete und eine große Schülerzahl anlockte, sodaß sein Kantorat einen Höhepunkt des Chorlebens, wie auch der Schule überhaupt bezeichnet. Ein Schüler von ihm, der 1833 als Tertius der Kreuzschule emeritirte Mag. K. A. Heyder, bestätigt dieses in seiner handschriftlichen Selbstbiographie[1] ausdrücklich: »Zu der Zeit« sagt er, »als ich auf die Kreuzschule kam, und schon viel früher, war die Kreuzschule nicht nur als ein wissenschaftliches, sondern auch musikalisches Institut weit und breit berühmt. Wer erinnert sich nicht in der erstern Hinsicht an Schöttgen's und in letzterer an Homilius' Zeiten?« Der Zudrang zu den neu zu besetzenden Stellen auf dem Alumnate war damals ein so starker, daß die Zahl der Bewerber oft das Vierfache des Bedürfnisses überstieg. Eine höchst interessante Illustration hierzu ist die Beschreibung Heyder's von seiner musikalischen Aufnahmeprüfung unter Homilius, aus der wir zugleich ein getreues Bild erhalten, wie eine solche in damaliger Zeit überhaupt vor sich ging. Der Kantor hatte Heyder's Vater auf dessen Anfrage mittheilen lassen, er möchte seinen Sohn Montag nach Misericordias Dom. ihm zu einer Vorprobe bringen. An diesem Tage, berichtet Heyder (fol. 5^b f.), »gingen wir zum Musikdirector, der zuerst nach unserm Namen fragte, und da ihm dieser auffiel, so erkundigte er sich nach unserer Abstammung, welches, wie wir späterhin erfuhren, nicht ohne Absicht geschah, weil seine erste Gattin gleichfalls eine geborne Heyder gewesen war. Hierauf probirte er meine Stimme, und bestellte uns den Donnerstag um 2 Uhr in die Kreuzschule, wo in Gegenwart des ganzen Raths und der Schulinspection öffentlich Probesingen gehalten wurde. Am gedachten Tage fanden wir uns im Schulhause ein, wo wir noch 23 andere Probesänger antrafen, von denen aber, bei 6 Vacanzen, nur ebensoviel reüssiren konnten. Gleich nach 2 Uhr wurde einer nach dem andern zum Absingen eines Probestückes hineingerufen, wo an der Wand ein Clavecin stand, das der Musikdirector dirigirte, und an einer runden Tafel die Herren zuhörten. Mein Probestück enthielt den Text: nach dir, Herr, verlanget mich. Nach Beendigung des Probesingens wurde vor allen Dingen deliberirt, wen der Musikdirector am besten brauchen könnte. Als man darüber einig geworden war, so wurde einer nach dem andern von den Gewählten hineingerufen,

---

[1] Kreuzschul-Archiv III^b 23 fol. 16^b. — Heyder's Aufnahme in die Schule und das Alumneum erfolgte Ostern 1775.

bis endlich die Reihe mich zuletzt traf. Wer war nun vergnügter als ich und mein guter Vater, dem nichts mehr am Herzen lag, als die künftige Wohlfahrt seines Kindes?«

Homilius verstand es, durch seine eigene würdige Persönlichkeit den Schülern Achtung und Respekt einzuflößen. Mit einem einfachen, anspruchslosen, rechtlichen Wesen verband er Ernst und Strenge, sodaß er in kurzer Zeit die in den letzten Amtsjahren Reinhold's immer stärker auftretende Verwilderung und Disciplinlosigkeit im Chore beseitigte. Auch eine nach dieser Seite hin charakteristische Notiz verzeichnet Heyder (fol. 7ᵇ): »Vor dem Rektor [Chr. Friedr. Olpe, 1771—1802] hatte der Alumnus nicht viel Furcht, vor dem Cantor aber zitterte jeder, sobald er mit ihm zu thun hatte.«

So erzielte Homilius aber eine Leistungsfähigkeit des Chores, wie sie in dieser Höhe bisher noch nicht dagewesen war, die auch in Dresden allgemein anerkannt wurde. Von einem Gregoriusumgang des Jahres 1780 berichten ausdrücklich die »Dresdener Merkwürdigkeiten« (S. 30): »In diesen Tagen (Anfang April) hielten die Alumni der hiesigen Stadtschule zum heil. Creuze ihren in diesen Tagen gewöhnlichen Umgang unter Instrumental- und Vocal-Music durch die Gaßen hiesiger Stadt, wobey sie durch ihre musikalischen Fertigkeiten dem Unterricht eines berühmten Homilius Ehre und sich vielen Beyfall erwarben.« Überall, wo es in Dresden galt, eine Feierlichkeit durch Musik und Gesang auszuschmücken, wurden die Alumnen der Kreuzschule herangezogen.[1] Diese waren sich aber auch ihrer Überlegenheit anderen Sängerchören und speziell auch den Kurrendanern der Kreuzschule gegenüber voll bewußt, wie dies aus den Debatten eines großen Streites zwischen letzteren und den Alumnen[2] deutlich hervorgeht, der 1761 ausbrach und endgiltig erst durch einen beiderseitigen Vergleich vom 20. September 1790 beigelegt wurde. Die Veranlassung desselben war kurz folgende: Weil in damaliger Zeit der Figuralgesang vor den Häusern beliebter gewesen zu sein scheint und besser bezahlt wurde, hatten sich auch die Kurrendaner, denen ursprünglich allerdings nur der Choralgesang zugewiesen war, allmählich jenes bemächtigt. Dadurch sahen sich aber die Alumnen in ihren Einnahmen geschädigt und wandten sich mit der Bitte um Abhilfe an den Kantor Homilius, indem sie u. a. zur Begründung ihres Verlangens die Befürchtung aussprachen, daß manche Bürger die auf den Straßen »figurierenden« Kurrendaner für Alumnen halten könnten, und so der allerdings geringwerthigere

[1] Vgl. z. B. »Dresdener Merkwürdigkeiten« des Jahres 1780, S. 51 und 80.
[2] Hasche, »Diplomat. Geschichte Dresdens«, Bd. V, S. 528.

Motettengesang jener das Renommee der Alumnen beim Publikum schädigen könne.[1] Der Kantor nahm sich auch entschieden der Rechte der Alumnen an, während der Rektor Christoph Kretzschmar, der selbst ein alter Kurrendaner war, und der Superintendent sich für die Kurrendaner verwandten. Die Sache blieb darum beim Alten, bis der Rektor am 4. Juni 1764 plötzlich starb, nachdem er noch zwei Tage vorher ein umfängliches Schreiben zu Gunsten der Letzteren verfaßt und an den Rath eingeschickt hatte.[2] Der Kantor und die Schulkollegen, welche einen bestimmten Antheil an den Einkünften der Alumnen hatten und darum mitinteressirt waren, erbaten sich dieses zur Erwiderung und erhielten es. Die Gegenschrift der Kollegen, welche gleichfalls sehr umfänglich ist und einen interessanten Einblick in die Chorverhältnisse gestattet, erschien am 29. August (fol. 32—46). Die Akten lassen jedoch nirgends ein Einschreiten des Raths in dieser Angelegenheit erkennen. Erst am 14. Februar 1778 erschien eine Verordnung der Schulinspektion, welche den Kurrendanern den Figuralgesang auf den Straßen verbietet und das sogenannte »Extrasingen« nur im Behinderungsfalle der Alumnen gestattet.[3] Damit waren diese streitigen Punkte für eine Reihe von Jahren geregelt, bis die Kurrendaner wieder um Milde-

---

[1] Vgl. den interessanten Passus eines Berichts über eine Konferenz des Schulinspektors mit dem Superintendenten D. am Ende vom 26. April 1764 (B VIIa 53), aus dem man erkennt, daß Homilius sich für die Alumnen beim Oberkonsistorium verwendet hat, wo jedoch der Superint. sich zu Gunsten der Kurrendaner ausgesprochen und u. a. folgendes vorgebracht habe: ». . . . Der Einwand, daß das schlechte Singen derer Currendaner denen Alumnis zum Praeiudiz gereichte, indem man sie vor alumnos hielte, wäre von keiner Erheblichkeit«. Ebensowenig der Einwand, daß die Alumnen nachlässiger würden, wenn sie sähen, daß sie außer dem Verlust noch die Schande hätten, »denn was die eingebildete Schande anlange, so würde ihnen Niemand das schlechte Singen imputiren, weiln der Unterschied unter ihnen gar zu notorisch sey«.

[2] B VIIa 55 fol. 16 ff.

[3] Diese »Extra«, unter denen die sogenannten »Lob- und Dank-E.« und »Sterbe-E.« am häufigsten waren, wurden in der Regel um Mittag von einem Präfekten und einem Alumnenchore ausgeführt und unterschieden sich von den größeren sogenannten »Ansingen«, welche ein Präfekt mit zwei Alumnenchören Abends bei Fackelschein vor den Häusern verrichtete. Sie hatten den Zweck, Gönnern und Freunden der Alumnen, entsprechend der Größe ihrer Unterstützungen, den Dank und die Ergebenheit derselben zum Ausdruck zu bringen, oder vor größeren Leichenbegängnissen Trauerarien zu singen etc., wofür sie natürlich besondere Gratifikationen erhielten. Übrigens scheinen diese »Extra« noch gar nicht alt zu sein, da sie in den im Kreuzschularchiv aufbewahrten Rechnungsbüchern des Chores am 1. Advent 1751 zum ersten Male genannt werden. Die Kurrendaner, deren Einkünfte seit dem siebenjährigen Kriege allerdings auch sehr zurückgegangen waren, hatten diese öfter mit Glück an sich gezogen.

rung dieser für sie harten Vorschriften nachsuchten. So kam endlich jener schon erwähnte, von der Schulinspektion approbirte Vergleich vom 20. September 1790 zu stande,[1] worin den Kurrendanern 1) das Extrasingen vor dem Thore zu gestanden wird,[2] 2) das Singen von Arien und Motetten auch in der Stadt bei den Oster- und Pfingstumgängen, wogegen sich diese verpflichten, die Einnahmen der Alumnen im übrigen weder durch Arien-, noch Extrasingen in der Stadt zu schmälern.

Aus Homilius' Amtsthätigkeit finden sich mehrere kurze Berichte in den »Dresdener Merkwürdigkeiten« vor. Da die Karfreitag-Passionsmusik damals, wie noch heute, die bedeutendste Amtsleistung des Kantors war, zumal da sie auch in den meisten Fällen von ihm selbst komponirt wurde, ist es natürlich, daß dieses musikalische Ereigniß bei jenen Berichten besonders berücksichtigt wird. So verzeichnen sie ganz kurz im Jahre 1777 (S. 25), daß am 28. März in der Frauenkirche »eines der schönsten Oratorium zur allgemeinen Erbauung« aufgeführt wurde. Es führte den Titel: »Empfindungen eines Christen bey dem heiligen Grabe.« Ferner, daß am 13. April 1781 »bey der an diesem Tage gewöhnlichen Passionsmusik das Singgedicht »Jesus Christus der Weltversöhner« meisterhaft aufgeführt« wurde. »Die Musik ist von dem durch so viele vortreffliche Kirchenstücke rühmlichst bekannten hiesigen Herrn Cantor Homilius« (S. 31). Etwas ausführlicher werden die Passionsmusiken von 1782 und 1783 besprochen. Von ersterer heißt es (S. 50): »Am Charfreitag ward früh um 7 Uhr in der Frauenkirche die jährliche große Passion, mit voller musikalischer Begleitung, von Herrn Kantor Homilius zur rührenden Erbauung der Zuhörer

[1] Hasche, als alter Kurrendaner, beklagt ihn a. a. O. folgendermaßen: »Nach und nach brachte man die Currende um ihre usuellen Rechte, da sie doch in Posseß waren, darüber sie beinahe einging. Nicht gut für eine Schule, noch weniger für die gelehrte Welt! Nun konnte der Arme schwer studiren, gleichwohl sind die größten Gelehrten, Professoren, Superintendenten, Pastoren, Landprediger, Schuldirectoren immer mehr aus ihnen als aus den Alumnen erwachsen, welche gewöhnlich Cantoren, Musikdirectoren, Schulmeister etc. aus Liebe zur Musik wurden.« — Leider fehlt bisher eine zusammenfassende Arbeit über die Kantorate und musikalischen Ämter im Lande. Die städtischen Archive bergen auch nach dieser Seite hin einen reichen, noch ungehobenen Schatz. Hier würden diesbezügliche Forschungen viele Belege für die Thatsache liefern können, daß noch in dieser Zeit, ja selbst bis in unser Jahrhundert hinein die Inhaber jener Ämter zum großen Theile aus solchen Alumnaten hervorgegangen sind.

[2] Das Singen vor den Thoren gehörte, nachdem es im Anfang des 18. Jahrhunderts üblich geworden war, ausschließlich zu den Verpflichtungen der Kurrendaner.

aufgeführt. Sie war von ihm selbst, und wenn sie minder gefiel, so war der undankbare Text Schuld, der zwar poetische Bilder, aber nicht starke Empfindungen hatte. Einige Chöre zeichneten sich nebst der Discantarie des 2. Theils besonders aus.« Im folgenden Jahre wird von der Passion von Homilius und Berger berichtet (S. 62): »Der Text hatte schöne Stellen, die vom Compositeur mit aller Stärke vorgetragen wurden. Gleich der feyerliche Eingang mit dem ersten starken Chore bereitete die Erwartung der Zuhörer vor. Der erste Theil vor der Predigt schien mehr Kunst, der letztere nach der Predigt mehr Affekt zu haben. Überraschend war es im siebenten Recitative nicht nur ein Solo, sondern auch ein Chor zu finden; nur weiß ich nicht, ob es allen dürfte gefallen haben, daß die Bravourarie: Allmächtiges Schrecken durchbebst die Glieder, Betäubung ergreift etc. von einem Tenoristen gesungen ward. Über allen Ausdruck schön war die Discantarie: Ich hör im Geist der Engel Harmonien etc. und das fürchterlich schöne Recitativ mit seinem Duette: Engel weinen durch die Himmel etc., das in den feyerlichen Chorrefrain schloß: Ach! Jesus Christus ist nicht mehr etc. Da sah man ganz den großen Homilius! Wie schön das letzte Schlußchor: Strömt aus in laute Jubelchöre etc. mit einer Fuge war, wird jeder gefühlt haben. Alle Sänger trugen gut vor: nur der Bassiste möchte sich Festigkeit des Tones und reinere Aussprache empfohlen sein lassen.«[1]

Nicht minder interessant ist die Besprechung einer 1766 in Berlin aufgeführten Passionsmusik.[2] »Am letztverwichenen Charfreitage«, heißt es hier, »war in der hiesigen Peterskirche durch die gute Ausführung verschiedener Königlicher und anderer Virtuosen eine uns noch neue Passionsmusik zu hören. Der musikalische Verfasser derselben ist Herr Gottfried Aug. Homilius, Cantor und Musikdirektor an den beyden Hauptkirchen in Dresden. Wir bedauern, daß der Text zu dieser Musik bey einigen guten Gedanken, und bey einer zur Musik nicht unbequemen mechanischen Einrichtung gar zu platt und gar zu unpoetisch ist. Desto mehr Dank aber wissen wir dem Tonsetzer derselben, welcher sich auch hierin als einer der besten itztlebenden Kirchencomponisten, aus dem sich Deutschland eine wahre Ehre machen kann, bewiesen hat. Schöne Melodie, reine Harmonie, feurige, fremde, andern nicht abgeborgte Empfindungen, ein richtiger angemessener, öfters bis zu Kleinigkeiten

[1] Alle Gesänge, auch die Solopartien, wurden unter Homilius meist nur von den Alumnen ausgeführt. Erst unter dessen Nachfolger wurde es üblich, für große Aufführungen Sänger aus der kurfürstlichen Kapelle heranzuziehen.

[2] Allgemeine deutsche Bibliothek. Berlin und Stettin, verlegts Friedr. Nicolai, 1766 ff. Bd. I, 1. Stück, S. 303.

witziger, aber doch darüber niemals in's Niedrige oder Läppische fallender, sondern immer ernsthaft und erhaben bleibender Ausdruck sind die vornehmsten Eigenschaften seiner Arbeit. Seine Fugen sind weder seicht, noch pedantisch. Alles verräth einen Mann, der mit der Musik auch Einsichten in andre Wissenschaften zu verbinden gewußt hat. Dieser geschickte Mann ist, wie wir merken, in seinem deutschen Vaterlande nicht so bekannt, als er es wegen seiner Verdienste würdig wäre . . ., wir halten es also für unsere Schuldigkeit, dem deutschen Publikum einen Komponisten bekannt zu machen, der alle Aufmunterung verdient und durch seine glückliche Composition seinem Vaterlande wirklich Ehre macht.«

Es handelt sich hierbei um die Passionskantate »Wir gingen alle in der Irre«, welche die Kgl. Bibliothek zu Berlin in Manuskript besitzt. Sie wird von dem Hofkomponisten Agrikola unter dem Pseudonym Epieikophilus 1768 in Hiller's »Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, II. Jahrg., 34.—36. Stück, S. 261—280 ausführlich recensirt. Auch dieser beurtheilt die Kantate in sachlicher, nicht minder günstiger Weise. Er rühmt besonders den edlen Charakter der Musik, »den Witz des Herrn Verfassers im musikalischen Ausdruck«, Sicherheit und Gewandtheit der Stimmführung, musterhafte Fugen, eine ausgezeichnete Deklamation etc. Er beschließt seine ihm »von der Wahrheit gleichsam abgedrungene Beschreibung dieser Passionsmusik« mit dem Wunsche, auch eine andere, schon vorher in Berlin aufgeführte Marcuspassion[1] desselben Meisters bald beschreiben zu können.

Vergleicht man damit die begeisterten Urtheile der Schüler und Bekannten Homilius' über seine Werke, so erkennt man, welche Wirkung diese seiner Zeit gehabt, und mit welcher Verehrung man zu ihrem Verfasser aufblickte. »Seine Passionen«, sagt der bekannte Dresdener Historiker Hasche, »griffen das Herz an und schienen ächte Natur. Das hab ich als Schüler, das hab ich als Kandidat sehr oft voll inniger Rührung gefühlt.«[2] Und in der That, der bedeutende Kunstwerth seiner Kompositionen wird noch heute allgemein anerkannt. Sie nehmen bei den Aufführungen des Kreuzchores in den Sonnabend-Vespern eine bevorzugte Stellung ein. —

Interessant ist ein vergleichender Blick in die Werke J. S. Bach's und Homilius', und die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältniß des

[1] Partitur in der Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums in Berlin.

[2] Vgl. Hasche, »Diplomat. Geschichte Dresdens«, Bd. IV S. 251. — In ähnlicher Weise sprechen sich J. A. Hiller in den Vorberichten seiner »Vierstimmigen Motetten und Arien« und der von ihm 1775 herausgegebenen Homilius'schen Passionskantate, und E. L. Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon aus.

Letzteren von seinem Lehrer. Hierbei fällt sofort eine nicht unbedeutende Verschiedenheit zwischen Beiden in's Auge. Zwar erinnern hier und da kleine Läufer, Melismen, kleine und größere Fugen und Recitative, besonders auch die mehrstimmigen, an Bach. Im Übrigen geht aber Homilius seine eigenen Wege. Eine Erklärung dieser auffälligen Erscheinung liegt sehr nahe. Homilius lebte von 1742 an dauernd in Dresden, wo seit Gründung der italienischen Oper im Jahre 1717 italienische Musik ausschließlich herrschte. Unter den prachtliebenden Kurfürsten Friedrich August II. und Friedrich August III. wechselten Opern, Schauspiele, Maskeraden und Aufzüge ab, alle mehr oder weniger mit dieser verknüpft. Kein Wunder, wenn hier in Dresden, mehr als in einer anderen deutschen Stadt, allmählich und unbemerkt der musikalische Geschmack der Bewohnerschaft ein anderer wurde. Daß sich dieser auch in der kirchlichen Musik geltend machte, war nur die natürliche Folge, denn Niemand kann sich den Strömungen und Einflüssen seiner Zeit ganz entziehen. Es war darum hier auch das Ideal protestantischer Kirchenmusik ein anderes geworden, dem die Organisten und Kirchenkomponisten meist unbewußt folgten. Dazu trat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein weiteres Moment, welches die neue italienisirende Musikrichtung in der Kirche zu fördern geeignet war: der Rationalismus und die damit verbundene allgemeine geistige Verflachung. An die Stelle der kräftigen religiösen Begeisterung, die ihren Mittelpunkt und Ausdruck im protestantischen Choral fand, trat eine schwächliche Sentimentalität, ein Streben nach Vernunft und äußerlicher Ehrbarkeit, welches mit dieser Musikrichtung viele Berührungspunkte hatte.

Allen diesen Einflüssen war auch Homilius ausgesetzt. Aber das hebt ihn aus der Menge anderer Komponisten seiner Zeit heraus, daß er die Gefahr erkannte, welche darin für die protestantische Kirchenmusik lag, und daß er diesen italienisirenden Stil, dessen Hauptvertreter Graun und Hasse waren, nicht einfach kopirte, sondern aus seiner Individualität heraus zu vertiefen und zu entweltlichen bestrebt war. Darin liegt seine Größe, daß er erkannte, daß die kirchliche Musik eine eigene Kunstgattung sei, die nicht durch rein weltliche Musik ersetzt und herabgewürdigt werden dürfe. So schuf er sich unter Anlehnung an den modernen Musikgeschmack auf Grund seiner in der Schule Bach's und Händel's gewonnenen Kenntnisse seinen eigenen Stil, der entschieden ein würdigerer und kirchlicherer zu nennen ist. Homilius läßt sich etwa mit Philipp Emanuel Bach vergleichen, der die strengen Formen seines Vaters mit den leichteren und gefälligeren der französichen Salonmusik ver-

band und so der Schöpfer unserer Klaviersonate und der ganzen modernen Instrumentalmusik wurde.

Mit Ausnahme einer italienischen Kantate und einem Klavierkoncert mit Streichinstrumenten hat Homilius ausschließlich kirchliche Kompositionen geschrieben. Durch alle diese, insbesondere durch seine Passionen geht ein Zug stiller, inniger Frömmigkeit, die uns für seine Person einnimmt. Wenn man ihm im Vergleich mit ähnlichen Werken seines Lehrers S. Bach einen höheren religiösen Schwung absprechen muß und ihm ein merkliches Hervortreten rationalistischen Geistes zum Vorwurf macht, so trifft dieser jedoch weniger ihn, als seine Zeit überhaupt und im Speziellen die Dichter seiner Texte. Letztere sind oft so platt und seicht, wie dies ja selbst schon die Recensionen jener Zeit erkannten, daß wir es bewundern müssen, wie der Komponist daraus solche Werke hat schaffen können. Besonders zeichnen sich seine Chöre durch eine außerordentliche Plastik und Charakteristik aus, die sich oft bis zum Dramatischen steigert. Nicht selten laufen sie in kurzen, aber äußerst gewandten und kunstgerechten Fugen in lebhafter Taktbewegung aus, sodaß man in ihnen mehr als anderwärts den echten Schüler Bach's erkennt. Leider nehmen sie in den Kantaten einen verhältnißmäßig geringen Raum ein. Die Hauptsache bleiben hier immer die Arien und Recitative, welche zugleich am meisten den Einfluß der italienischen Musik verrathen. In der Regel bestehen die Kantaten, von denen wir über hundert noch besitzen,[1] aus einem Eingangschor, mehreren Recitativen und Arien und Schlußchoral.

Das Beste leistete Homilius jedoch unzweifelhaft auf dem Gebiete des unbegleiteten polyphonen Gesangs. Seine Motetten sind in ihrer Art einzig und unübertrefflich. Trotz ihrer kunstreichen und strengen kontrapunktischen Arbeit zeigen sie einen außerordentlich leichten, flüssigen Stil, Reichthum in der Erfindung, schöne Melodik und eine meisterhafte Deklamation. Sie sind kräftig, gesund, einfach und würdevoll, verbinden also alle Eigenschaften, die ihnen eine gewisse Volksthümlichkeit sichern müssen. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen unter diesen 12 vierstimmige Magnificat, deren vom Komponisten selbstgeschriebene Partitur die Notenbibliothek der Kreuzkirche zu Dresden besitzt. Sie vereinigen alle genannten Eigenschaften im höchsten Maße und sind

[1] Vgl. weiter unten die bibliographischen Mittheilungen. — Der Umstand, daß die meisten Feste und Sonntage mit zwei oder mehreren Kantaten vertreten sind, beweist, daß H. nicht nur einen Jahrgang Kirchenmusiken geschrieben hat, wie Gerber meint, sondern zwei oder mehrere, welche uns allerdings nur unvollständig erhalten sind.

geradezu charakteristisch für Homilius' Stil. Ein Theil derselben ist in antiphonischer Weise gearbeitet, indem ein kurzer, in freier recitativischer Art gesungener Satz aus der altkirchlichen Psalmenmelodie mit einem gleichfalls kurzen, frei erfundenen Gegenstück abwechselt, das sich im Gegensatz zu dem breiten, getragenen Tempo des ersteren durch eine außerordentliche Frische auszeichnet. Es ist zu bedauern, daß diese Magnificat bis jetzt noch nicht durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht sind. Einige derselben besitzt noch die Kgl. Bibliothek zu Berlin und die Universitätsbibliothek zu Königsberg.

Gleich groß ist Homilius in der Kunst eines würdigen Choralsatzes. Verschiedene uns erhaltene Choralarbeiten zeigen seine Bemühungen auch auf diesem Gebiete. In der Kgl. Bibliothek zu Dresden befinden sich zwei handschriftliche Choralbücher von ihm mit beziffertem Baß,[1] ferner in der Leipziger Stadtbibliothek ein vierstimmiges Choralbuch mit 197 Chorälen,[2] von denen die Nrn. 41, 63, 83, 132 und 149 in der 1775 gedruckten Passionskantate »Ein Lämmlein geht« enthalten sind (S. 1, 28, 92, 93, 127).

Auch für die Orgel schrieb Homilius 27 Choralbearbeitungen und 13 Präludien, welche die Kgl. Bibliothek zu Berlin in Manuskript besitzt.

Nicht unerwähnt darf es endlich bleiben, daß er auch den Gedanken der Abfassung eines Landeschoralbuches gehabt und zu diesem Zwecke bereits alle in Sachsen üblichen Choräle gesammelt und bearbeitet hatte. Es fehlte ihm also nur noch die Genehmigung und Unterstützung der Regierung. Um diese zu erlangen, reichte er am 19. November 1767 ein Gesuch an den Prinzregenten Xaver ein, welches folgendermaßen lautet:[3] ». . . Das Absingen geistlicher Lieder macht bey unserer Evangelischen Kirche einen Theil des öffentlichen Gottesdienstes aus. Wenn solches richtig, einig und andächtig geschehen soll, so ist der Wichtigkeit der Sache wegen nöthig, daß alle in hiesigen Landen verstatteten Lieder in Melodien

[1] Sie tragen die Signatur Mus. B 1850 und 1852. Letzteres scheint das ältere und Homilius' selbstgeschriebenes Handexemplar zu sein. Die Choräle sind hier noch nicht alphabetisch geordnet und an Zahl geringer, als in jenem. Es hat die Aufschrift: »Choral-Buch di Mons: Homilius a Dresde«. Das erstere enthält nicht allein Choräle, sondern auch damals öfter im kirchlichen Gebrauche übliche Arien und Motetten, wie z. B. das »*Ecce quomodo moritur justus*« von Handl. Sie sind wahrscheinlich das von Gerber unter Nr. 9 aufgeführte »Choralbuch der zu Dresden gewöhnlichen Kirchenmelodien«.

[2] Wohl identisch mit dem bei Gerber unter Nr. 6 genannten vierstimmigen Choralbuche. Die Angabe: 167 Choräle ist hier wahrscheinlich nur Druckfehler für 197.

[3] H.-St.-A. Loc. 1897 Acta die Kirchen-Melodien im Lande betr.

gebracht und in einem Buche durch den Druck gemeinnüzig gemacht werden. Von einem dergleichen instituto sind zwar verschiedene Ausgaben de ao. 1676 und 1696 u. s. w. bekannt, aber auch, bis auf wenige Exemplare, vergriffen. Bei dem Mangel dieser öffentlichen Vorschriften nun haben weder Kirchen noch Schulen eine anbefohlne normam gehabt, wornach Cantores, Organisten, Schüler, hätten singen, spielen, Proben machen, unterweisen und lernen können. Sie haben blos geschriebener Bücher sich bedienen, und da diese von Zeit zu Zeit durch unrichtiges Abschreiben oder willkührlich unternommene Änderungen unrichtiger worden oder gar verlohren gegangen, geschehen laßen müßen, daß die meisten alten, wahren und ehrwürdigen Melodien, die ihren Urhebern zum Ruhme soviel Geist und Leben enthalten, oft auch durch Eigendünkel und Überstimmung der Gemeinen verändert, und bis zum Unangenehmen verunstaltet worden. Hierüber sind seit dem in der Kirche wohl Zwey Drittel neue Lieder, und mit denselben auch neue Melodien beliebet und eingeführet, aus Ermangelung des Drucks aber nicht überall so bekannt worden, daß sie hätten können richtig erlernt und öffentlich gesungen werden. Ich habe demnach bey meinen 25jährigen Kirchendiensten alle in Sachßen übliche Melodien gesammlet, dieselben vierstimmig gearbeitet und ihnen die wahre Gestalt wiedergegeben. So mühsam und kostbar auch diese Arbeit gewesen, so habe ich sie doch, als eine Gott zu Ehren gereichende Beschäftigung, andern vorgezogen, und bin bereit, wenn Ew. Kön. Hoheit diese meine redliche und aus Eifer für den Lieder-Gottesdienst entstandene Absicht billigen werden, meine Arbeit durch den Druck allgemein zu machen. Da nun dieß Unternehmen sehr kostbar, und nicht das Werck eines privati ist, so bitte ich unterthänigst, Ew. Königl. Hoheit wollen geruhen anzubefehlen, daß iede Kirche im Lande wenigstens ein Exemplar, und iede Stadtkirche, wo ein Cantor und ein Chorus musicus wären, etliche Exemplaria aus ihren Mitteln sich anschaffe. Der Notendruck ist doppelt theuer und das erforderliche besondere Format des Schreibpapiers macht das Werk noch kostbarer; da nun eine neue Auflage nicht so leicht zu bewerkstelligen ist, so wäre wohl zu wünschen, daß hieran auch die Lausiz und die übrigen incorporirten Lande Theil nähmen, und daß man mithin die Anzahl der Exemplare bestimmen könnte. Ich bin entschloßen, die Besorgung des Drucks und die Vertheilung an die Kirchen zu übernehmen, bitte aber unterthänigst, Ew. Königl. Hoheit wollen aus höchsten Gnaden mir zu mehrerer Sicherheit eines so wichtigen Unternehmens ein Privilegium ertheilen laßen. Es würde, da meine Correctur und Aufsicht bey dem Drucke unentbehrlich

ist, viel zu beschwerlich fallen, wenn auswärtige Officinen gewählet werden sollten, dahero ich mir es ganz wohl getraue, das Werck bey hiesigen Druckereyen, wo ich beyliegende Proben habe machen laßen, zu Stande zu bringen. Da es aber auf 3 bis 4 Alphabet anwachsen dürfte, würde das Exemplar immer auf etliche Thaler zu stehen kommen, so viel ich auch auf die Ersparung aller unnöthigen Kosten gerechnet habe. In sicherster Hofnung, es werde dieses mein mit so guter Absicht verbundenes Vornehmen gnädigste Approbation erlangen, verharre ich in tiefster Submission

Ew. Königl. Hoheit

Dreßden, am 19. Nov. 1767. unterthänigst treu gehorsamer Gottfried August Homilius.«

Dem Schreiben liegt die Druckprobe der Choräle »Nun laßt uns Gott dem HErren« und »Christe, du Lamm Gottes« bei..

Die Angelegenheit scheint jedoch keine Förderung gefunden zu haben, denn Homilius schickte am 6. April 1768 ein zweites, fast gleichlautendes Gesuch mit denselben Notenbeilagen ein, worauf der Prinzregent ein Gutachten vom Oberkonsistorium einforderte. Der weitere Fortgang dieser Sache ist aus den Akten nicht zu ersehen. Vermuthlich ist sie jedoch im Sande verlaufen, wenigstens ist mir kein gedrucktes Choralbuch von Homilius zu Händen gekommen. Trotz alledem ist dessen Choralsatz nicht nur in Dresden allgemein gebräuchlich geworden, sondern verbreitete sich auch von hier aus immer weiter, so daß er bis in unsere Zeit im größten Theile Sachsens maßgebend geblieben ist. —

Im Dezember 1784 rührte Homilius plötzlich der Schlag, wodurch er völlig dienstunfähig wurde. In einem Schreiben vom 20. Dez.[1] ersucht er darum den Rath, ihn »als Emeritus zu stellen« und ihm seine vollen Einnahmen ausschließlich des Schulgeldes der Extraner zu lassen. Obwohl der Rath ihm gestattet habe, durch den ersten Präfekten des Alumneums den Kirchendienst und die Unterrichtsstunden am Vormittag, nachmittags aber durch seinen Sohn verrichten zu lassen, so könne dies doch so nicht weiter durchgeführt werden, weil der Präfekt dadurch selbst seine Schulstunden versäume, und ebenso sein Sohn in Umstände gerathen könne, die ihm eine Vertretung unmöglich machten. — Der Rath gewährte ihm seine Bitte und bestellte als Substitut den Frauenkirchen-Organisten Christian Ehregott Weinlig »*cum spe succedendi* in eines der sonstigen vacant werdenden Cantorate«. Daneben soll ihm während der Zeit seiner Vertretung die Organistenstelle an der Frauenkirche verbleiben.

[1] B VII^{a} 48 Vol. I Fol. 37 f., abgedruckt bei La Mara, »Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten«.

Als Entschädigung erhält er das Schulgeld der Extraner in Quinta und 100 Thlr. aus dem Sophienkirchenärar. Die Anwartschaft auf das Kreuzkantorat sei jedoch dem Kantor in Dresden-Neustadt G. A. Buschmann, einem früheren Alumnus und 8jährigen Regenten bei der Kreuzschule, zu geben.

Der Superintendent war mit der Wahl Weinlig's zufrieden und setzte die Probe auf den 1. April 1785 fest. Letzterer führte an diesem Tage in der Frauenkirche unter Anwesenheit des Kurfürstl. Kapellmeisters Joh. Amadeus Naumann und des Kantors Buschmann zunächst eine eigene Kirchenmusik auf (»Christ lag in Todesbanden für unsere Sünden gegeben« etc.), bestehend aus 2 Chören, Recitativ, Arie und Schlußchoral. Sodann ließ ihn der Superintendent den Choralvers »Lasset uns den Herrn preisen« allein, ohne Begleitung der Orgel singen. In der Schule fand sodann die Fortsetzung der Probe statt, eingeleitet mit dem Gesang der Alumnen »*Veni Sancte Spiritus*«. Der Kandidat mußte »catechisiren, analysiren und exponiren: I. *Ex Catechismo Dresdensi quaestio 145 et 146*. II. *Ex Act. Apost. Cap. II, v. 22, 23, 24*. III. *Ex Cornel. Nep. Themistocle, Cap. I*. IV. *Ex hymno:* Laßet uns den Herren preisen etc. V. 1«.[1] Die Bestallungsurkunde wurde ihm am folgenden Tage zugestellt.[2]

Damit war Homilius endgültig von allen Pflichten entbunden, er konnte nun auf eine reiche, fruchtbare Thätigkeit zurückblicken. Dreißig Jahre lang hatte er, zugleich als der letzte Kantor, das schwierige Doppelamt in Kirche und Schule mit seltener Treue verwaltet und das seiner Obhut anvertraute alte Institut des Kreuzchores selbst durch die schweren Zeiten des siebenjährigen Krieges, in welchen dieser sehr zurückzugehen drohte,[3] mit sicherer Hand hindurchgeführt. Er sah am 19. Juli 1760 die alte ehrwürdige Kreuzkirche in Trümmer sinken, wodurch die Frauenkirche die Hauptstätte seiner Wirksamkeit bis zu seinem Tode verblieb. Als dann am 16. Juli 1764 der Grundstein zur neuen Kreuzkirche gelegt wurde,[4]

---

[1] ebenda fol. 50—53.

[2] ebenda fol. 54 f. Reinschrift fol. 69 f.

[3] Ein Beweis hierfür ist die plötzliche Abnahme der Kurrendaner seit 1760. Während diese 1750 an Zahl 64 waren, die sich in den folgenden Jahren bis 78 steigerte, findet man 1761 nur 48, 1764 nur 33 Kurrendaner. Von 3, ja 4 Chören waren sie durch die Kriegsnöthe auf zwei zusammengeschmolzen, während sich die Alumnen auf derselben Höhe (36—38) erhielten. Allein schon im August 1764 erreichten jene wieder die Zahl 40, die sich bis 1780 langsam auf 60 erhob.

[4] Eine für diese Festlichkeit komponirte Kantate begann mit einem Eingangschor (Ps. 33, 20—22) »Unsre Seele harret auf den Herrn« etc. Es folgten abwechselnd 3 Recitative und Arien und Schlußchoral. — Eine zweite »Cantate, durch welche nach dem am 16. Juli 1764 gelegten Grundstein zur neuen Creutz-Kirche

wird er nicht geahnt haben, daß er die Fertigstellung des Baues nicht mehr erleben werde. Er starb am 2. Juni 1785 [1] und wurde auf dem Johannisfriedhofe beerdigt, nachdem ihm erst kurze Zeit vorher sein Sohn Johann August Homilius, Student der Theologie, im Alter von 23 Jahren im Tode vorangegangen war. Zwei andere Söhne, gleichfalls Theologen, hatte er noch früher verloren.

Hasche a. a. O. widmet seinem Andenken folgenden Nachruf: »... Ein großer verdienstvoller Mann, dessen Talente die Ausländer besser zu schätzen wußten als sein undankbares Dresden. Sein Andenken wird indeß durch die herrlichen Motetten und Arien, die hiesiges Alumneum von ihm singt, und durch die nun auch in Kirchen eingeführten verbesserten Melodien unsrer Kirchenlieder, die während der Landestrauer beim Absterben König August's III. nur zum Behufe des Chors gefertigt wurden, unvergeßlich bleiben. *Dignum laude virum Musa vetat mori* ...«

Von Homilius' vielen Schülern nennen wir Joh. Adam Hiller, Christian Ehregott Weinlig, den Organisten Joh. Wilh. Eckersberg in Dresden und den Professor Dan. Türk in Halle. — Das beste uns überkommene Portrait von ihm ist ein Titelkupfer des 33. Jahrgangs der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (1831).

Da bis jetzt ein Verzeichniß seiner zahlreichen, noch vorhandenen Kompositionen fehlt, lassen wir diese, soweit sie uns bekannt geworden, hier folgen.

I. Oratorien und größere Passionsmusiken.

1. Weihnachtsoratorium: »Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu, nach der Poesie des Hrn. Buschmann komponiert von G. A. Homilius«. Part. Quer-Fol. 98 S. Frankfurt a. O., C. G. Strauß. 1777. (Vorhanden in der Kgl. B. Hofbibl. München, der musikal. Privatsammlung S. M. des Königs v. Sachsen [Nr. 184a], Universitätsbibl. Königsberg, Stadtbibl. Leipzig.)

---

in Dresden, der ganzen solennen Gesellschaft seine Ehrfurcht zu erkennen giebt Gottfried Aug. Homilius, Cantor bey hiesiger Creutzschule«, beginnt: »Frohlockt dem Tag und laßt uns singen« etc.

[1] ebenda fol. 62. — Merkwürdiger Weise differiren selbst bei seinem Todestage die Angaben. In den älteren Lexicis von Gerber, Schilling, Mendel, Fétis findet man als solchen den 1. Juni angegeben, in Hasche's »Magazin der Sächsischen Geschichte«, Bd. II S. 375 den 5. Juni. Die Totenregister der Kreuzkirche theilen ihn gar nicht mit, dagegen geben sie offenbar irrthümlich den 23. Mai als Begräbnißtag an.

2. Passions-Cantate nach der Poesie des Hrn. Buschmann, comp. von G. A. Homilius. »Ein Lämmlein geht«. Part. Quer-Fol. Leipzig, B. Chr. Breitkopf & Sohn. 1775. Mit Vorbericht von Joh. Ad. Hiller. (Kgl. Privatsammlung Dresden, [Nr. 183], Bibl. zu München, Leipzig, Königsberg etc.)
3. »Die Geschichte des Leidens und Sterbens unseres Heilandes Jesu Christi nach der Beschreibung des Evangelisten Marcus«, nebst einer Dedikation des Komponisten an die Prinzessin Amalia von Preußen. Part. Quer-Fol. Manuskr. (Bibl. des Joachimsthal'schen Gymnasiums zu Berlin, Nr. 368.)
4. »Der Messias, Singgedicht | in Musik gesetzt | durch G. A. Homilius | Dem Durchlauchtigsten Fürsten | Herrn | Friedrich | Herzog zu Mecklenburg: etc. übergiebt dieses Singgedicht der Verfasser«. Part. Ms. Quer-Quart. (Großherzogl. Mecklenb. Privatmusikaliensammlung in Schwerin.)[1]
5. Passions-Cantate »Wir gingen alle in der Irre wie Schafe«. Part. 141 S. Ms. Fol. 1766 in Berlin aufgeführt. (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 10800.)
6. Passions-Oratorium »So gehst du nun, mein Jesu, hin«. Ms. Part. 2 Bde. Quer-Fol. (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 10801.)
7. Passions-Musik. Choral: »Nun ihr meine Augenlieder«. 1784. Ms. (Kgl. Bibl. Berlin: 2 Part. und Stimmen. Bibl. des Joachimsthal'schen Gymnasiums, Nr. 369.)
8. Passions-Cantate »Jesu Christ durch deine Wunden«. Ms. Fol. (Bibl. Königsberg.)
9. Passions-Cantate »Siehe das ist Gottes Lamm«. *Es* dur. Ms. (Notenbibl. der Thomasschule in Leipzig. Stimmen in der Kgl. Kreis- und Stadtbibl. Augsburg.)
10. Passions-Cantate »Ich bete, zürne nicht«. *A* moll. Ms.
11. Passions-Cantate »Nun sterb ich Sünder nicht«. *A* dur.
12. Passions-Cantate »Wir fallen Jesu vor dir nieder«. *H* moll.
13. Passions-Cantate »Ach Herr, unse Missethaten«. *E* moll.
14. Passions-Cantate »Hier hängt das Opfer für die Sünden«. *Es* dur. (Nr. 10—14 in vollständigen, geschriebenen Stimmen in der Stadtbl. Ausgsburg.)

---

[1] Nach gütiger Mittheilung des Herrn Prof. Dr. Kade-Schwerin. Bisher noch unbekannt. Text: »Herr stärke mich, dein Leiden zu bedenken«. *g. g. a. fis. d. g. a. b. b. c. b. a.*

II. Kantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres.[1]

1. Dom. I. Advent »Ergreift die Psalter, ihr christlichen Chöre«. (Kgl. Bibl. Berlin.)
2. Dom. I. Advent »Erhöhet die Thore der Welt«. Part. u. St. (Kgl. Bibl. Berlin.)
3. Dom. II. Advent »Verwundrung, Mitleid, Furcht u. Schrecken«. Part. und Stimmen. (Kgl. Bibl. Berlin.)
4. Dom. III. Advent »Frohlocke Zion, dein Erlöser«. Part. u. St. (Kgl Bibl. Berlin.)
5. Dom. IV. Advent »So du mit deinem Munde bekennest Jesum«. (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 10801 m.)
6. Dom. IV. Advent »Auf, auf ihr Herzen seyd bereit«. 2 Part. und St. (Berlin.)
7. Weihnachts-Cantate »Gott, dich rühmen unsre Lieder«. Part. und St. (Notenbibl. der Kreuzkirche zu Dresden.)
8. Sopran-Arie in *G*. $^2/_4$; aus letzterer Kantate: »Gott dich rühmen«. (Bibl. Königsberg.)
9. Festo Nativitatis Christi »Ein hoher Tag kömmt«. (Bibl. Berlin, Ms. 10802.)
10. Festo 2do Nativitatis Christi »Alles Fleisch wird den Heiland Gottes sehen«. (Bibl. Berlin, Ms. 10806.)
11. Fer. II. Nativ. Christi »Der Tod seiner Heiligen ist werthgehalten«. Part. u. St. (Berlin.)
12. Fer. III. Nativ. Christi »Merk auf mein Herz und sieh dorthin«. Part. u. St. (Berlin.)
13. Festo Novi Anni s. Circumcis. Christi »Wünschet Jerusalem Glück«. 2 Part. und Stimmen. (Berlin.)
14. Festo Circumcis. Christi »Bezeichnet von der Hand der Freude«. (Berlin, Ms. 10803.)
15. Neujahr »Singet dem Herrn ein neues Lied«. (Berlin, Manuskr. 10801 m.)
16. Festo Circumcis. »Gott der Herr ist Sonn und Schild«. (Berl.. Ms. 10801 m und Joachimsthal'sches Gymnasium Nr. 534.)
17. Festo Epiphaniae »Licht der Heiden, Jakobs Stern«. Part. und St. (Berlin.)
18. Dom. p. Circumcis. und Festo Reformationis »Kommt, laßet uns anbeten«. Part. und St. (Berlin und Kirchenbibl. zu Bollstedt bei Mühlhausen in Thüringen.)

[1] Sämmtliche hier aufgeführte Kantaten sind, wo nicht anders angegeben, in handschriftlicher Partitur in Fol. vorhanden.

19. Dom. I. p. Epiph. »Ihr stillen Zeugen meiner Qual«. Part. u. St. (Berlin.)
20. Dom. II. p. Epiph. »Getrost mein frommer Christ«. Stimmen. (Berlin.)
21. Dom. II. p. Epiph. »In der Zeit meiner Noth such' ich den Herrn«. 2 Part. (Berlin.)
22. Dom. II. p. Epiph. »Allmächtiger Schöpfer, die himmlischen Heere«. Part. und St. (Berlin.)
23. Dom. III. p. Epiph. »Herr, so du wilt, wird bald erfüllt«. (Berlin.)
24. Dom. III. p. Epiph. »Gott, mein Retter, eile«. Quer-Folio. (Berlin.)
25. Dom. IV. p. Epiph. »O Jammer! Ach schreckliche, schreckliche Noth«. Part. und St. (Berlin.)
26. Dom. V. p. Epiph. »Betrübter Lauf verderbter Zeiten«. Part. und St. (Berlin.)
27. Dom. V. p. Epiph. »Noch sollen meine Wetter schweigen«. Quer-Fol. (Berlin.)
28. Dom. Septuages. »Vergebliche Rechnung gewinnsüchtiger Knechte«. Part. und St. (Berlin.)
29. Festo Purific. Mariae »Die richtig für sich gewandelt haben«. (Berlin, Ms. 10802 und 10801m Nr. 6.)
30. Fest der Reinigung Mariae »Unser Wandel ist im Himmel«. Part. und St. (Berlin.)
31. Festo Purific. Mariae »So spricht der Herr Zebaoth«. Part. und St. (Berlin.)
32. Dom. Sexages. »Erhöht und rühmt des Höchsten Namen«. (Berlin.)
33. Dom. Sexages. »Wir Menschen sind zu dem, o Gott«. Quer-Folio. (Berlin.)
34. In Dom. p. Nativ. und Estomihi »Das frohe Chor der Hirten trauert«. 2 Part. und St. (Berlin.)
35. Dom. Invocavit »Wir haben nicht einen hohen Priester«. 2 Part. und St. (Berlin.)
36. Dom. Reminiscere »Ich bitte, mir wird nichts gegeben«. Part. und St. (Berlin.)
37. Dom. Reminiscere »O Herr, dein herzliches Erbarmen«. Quer-Fol. (Berlin.)
38. Dom. Oculi »Sie sind zerbrochen um ihres Unglaubens willen«. 2 Part. und St. (Berlin.)
39. Dom. Laetare »Der Herr der Ewigkeit, der Bund und Zeugniß hält«. Part. und St. (Berlin.)

40. Festo Annuntiationis Mariae »Ach, daß doch Zions Hülfe käme«. (Berlin.)
41. Festo Annuntiationis Mariae »Siehe, daß ist unser Gott, auf den wir harren«. Quer-Fol. (Berlin.)
42. Dom. Laetare »Mit Sorgen, Angst und Klage«. (Berlin.)
43. Palmsonntag »Ich grüße dich vom Kreuzesstamm«. Vollständige Stimmen. (Kgl. Kreis- und Stadtbibl. Augsburg.)
44. Dom. Palmarum »Siehe, dein König kömmt zu dir«. 2 Part. und St. (Berlin.)
45. Dom. Palmarum »Saget der Tochter Zion«. Part. u. Stimmen. (Berlin.)
46. Dom. Palmarum »Nun kommt er, der König der Ehre«. Quer-Fol. (Berlin.)
47. Fer. Ima Pasch. (Osteroratorium) »Frohlocket und preiset den herrschenden Sieger«. (Bibl. zu Königsberg [doppelt], Berlin [Part. und St.], Leipzig.)
48. Am heiligen Osterfeste del Sg. Homilius »Gott, du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen«. (Bibl. Königsberg [Part. und Baßstimme].)
49. Fer. I. Paschat. »Was suchet ihr den Lebendigen bei den Todten«. Quer-Fol. (Berlin, Ms. 10804.)
50. Oster-Kantate »Die Hölle flieht, der Abgrund bebt«. Quer-Folio. (Berlin.)
51. In Festo Paschatos »Christus hat durch den Tod dem die Macht genommen«. (Berlin.)
52. Festo Pasch. Fer. II. »Der Höllen schwartze Nacht deckt meiner Feinde Schaar«. (Berlin, Ms. 10806.)
53. Fer. II. Pasch. »Mußte nicht Christus solches leiden«. Part. und Stimmen. Quer-Qart. (Berlin.)
54. Fer. III. Paschatos »Ist Christus nicht auferstanden, so ist euer Glaube eitel«. Part. u. St. (Berlin.)
55. Dom. Quasimodogeniti »Verwägner Spötter, laß das Lachen«. Part. und St. (Berlin.)
56. Dom. Misericordias Dom. »Der Herr ist mein Hirte«. Part. und St. (Berlin.)
57. Dom. Cantate »Unsere Trübsal, die zeitlich und leicht ist«. Part. u. St. (Berlin.)
58. Dom. Rogate »Ihr sollt mein Antlitz suchen«. Partitur und Stimmen doppelt. (Berlin.)
59. Festo Ascensionis Christi »Gott fähret auf mit Jauchzen«. Part. und St. (Berlin.)

60. Dom. Exaudi »Selig seyd ihr, wenn ihr geschmähet werdet«. Part. und St. (Berlin.)
61. Dom. Exaudi »Der Herr wird mich erlösen«. Part. und St. (Bibl. der Thomasschule, Leipzig.)
62. Fer. I. Pentecostes »Der Herr ist Gott, der uns erleuchtet«. Part. und St. (Bibl. Berlin und Stadtbibl. Leipzig.)
63. Fer. I. Pentecostes »Danket dem Herrn, denn er ist freundlich«. (Stadtbibl. Leipzig.)
64. Fer. II. Pentecostes »Also hat Gott die Welt geliebt«. (Berl., Ms. 179, Nr. 2.)
65. Fer. II. Pentecostes »Sey hochgelobt, barmherzger Gott«. Part. und St. (Berlin und Leipzig.)
66. Festo S. S. Trinitatis »Heilig, heilig, heilig ist unser Gott«. (Berlin und Leipzig.)
67. Festo S. S. Trinitatis »Der Himmel ist durch's Wort des Herrn gemacht«. (Berlin, Ms. 10801 m.)
68. Dom. III. p. Trinit. »O wie gerührt bin ich«. Part. u. St. (Berl.)
69. Festo Johannis Baptistae. »Die Himmel deiner Hände Werke«. 2 Part. u. St. (Berl.)
70. Dom. V. p. Trinit. »Es ist umsonst, daß ihr früh aufstehet«. Part. u. St. (Berl.)
71. Festo Visitationis Mariae. »Dich Gott erhebet meine Seele«. Qu.-Fol. (Bibl. zu Königsberg, Leipzig, Berlin.)
72. Dom. VI p. Trin. »Zeige mir Herr den Weg deiner Rechte«. Part. u. St. (Berl.)
73. Dom. VII p. Trin. »Wer preist nicht deine Gütigkeit«. Part. (Qu.-Quart) u. St. (Berl.)
74. Dom. VII p. Trin. »Fürchtet den Herrn, ihr seine Heiligen«. Stimmen. (Berl.)
75. Dom. VIII p. Trin. »Laßet euch niemand das Ziel verrücken«. Part. u. St. (Berl.)
76. Dom. IX p. Trin. »Umsonst zwingst du den innern Zeugen«. Part. u. St. (Berl.)
77. Dom. X p. Trin. »So wahr ich lebe, spricht der Herr Herr«. Part. u. St. (Berl.)
78. Dom. X p. Trin. »Der Herr zeucht Gerechtigkeit an wie einen Panzer«. (Berl., Ms. 10801^{m}.)
79. Dom. XI p. Trin. »Der Gottlosen Opfer ist dem Herrn ein Greuel«. Part. u. St. (Berl.)
80. Dom. XI p. Trin. »Der Gerechte wird grünen wie ein Palm-Baum«. (Berl., Ms. 10801^{m}).

81. Dom. XII p. Trin. »Ich will den Herrn loben«. Part. und St. (Bibl. der Thomasschule.)
82. Dom. XV p. Trin. »Wie mühsam hinkest du auf beyden Seiten«. Part. u. St. (Berl.)
83. Dom. XVI p. Trin. »Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras«. Stimmen. (Berl.)
84. Dom. XVII p. Trin. »Schwülstige Thoren, geht bückt euch und heuchelt«. Part. u. St. (Berl.)
85. Festo Messis. »Singet dem Herrn ein neues Lied«. (Berlin, Ms. 10802.)
86. Festo Michaelis. »Vor dir, vor deinem Angesichte«. (Berlin, Ms. 10803.)
87. Festo Michaelis. »Lobet den Herrn, ihr seine Engel«. (Berlin, Ms. 179 Nr. 1.)
88. Dom. XVIII p. Trin. »Heilig sind Herr deine Rechte«. Stimmen. (Berlin.)
89. Dom. XIX p. Trin. »Heller als der Sonnen Licht«. Part. und St. (Berlin.)
90. Dom. XX p. Trin. »Kommt herzu verlohrene Sünder«. Part. u. St. (Berl. [doppelt] und Königsberg.)
91. Dom. XX p. Trin. »Du rufst, o Gott, die Sterblichen der Erden«. (Berlin.)
92. Dom. XXI p. Trin. »Suchet das Gute und nicht das Böse«. (Berl., Ms. 10801[m].)
93. Dom. XXII p. Trin. »So du willt Herr Sünde zurechnen«. Part. Qu.-Fol. (Königsberg), Stimmen (Berlin.)
94. Dom XXII p. Trin. »Richtet recht und ein jeglicher beweise«. (Berlin.)
95. Festo Reformationis Lutheri. »Preise Jerusalem den Herrn«. 2 Part. u. St. (Berl.)
96. Dom. XXIII p. Trin. »Gebet jedermann, was ihr schuldig seyd«. Part. u. St. (Berl.)
97. Dom. XXIV p. Trin. »Der Herr verstößet nicht ewiglich«. Part. u. St. (Berl.)

---

98. Cantate »Lobe den Herrn meine Seele«. Part. u. St. (Kirchenbibl. Bollstedt b. Mühlhausen.)
99. Cantate »Kommt, frohe Völker, herzu«. Part. u. St. (Kirchenbibl. Bollstedt b. Mühlhausen.)
100. Cantate »Herr lehre doch mich, daß es ein Ende«. Part. u. St. (Königsberg.)

101. **Cantate** »Singt heut ihr Christen frohe Lieder«. (Königsberg.)
102. **Cantate** »So blühet nun des Höchsten Güte«. Part. und St. (Berlin.)
103. **Cantate** »Gott ist's, in deßen weisen Fügen«. (Berlin.)
104. **Magnificat** für 4 Singst. und Streichorchester. Ddur. (Berlin, Ms. 179 Nr. 3.)
105. **Cantate bei der Tafel** »Ihr eßet oder trinket, oder was ihr thut.« Irrthümlich mit J. G. Homilius gezeichnet. Autograph. (Berlin.)

III. Motetten und Gesänge *a capella*.

1. 12 **Magnificat**. (Bibl. der Kreuzkirche zu Dresden. Nr. 1, 3—6 auch Univ. Bibl. Königsberg.)

   Nr. 1 in C. 3/4.
   „ 2 „ B. 2/2.
   „ 3 „ A. (6 stimmig) 4/4.
   „ 4 „ G. 6/8.
   Nr. 5 in F. 2/2.
   „ 6 „ Es. (6stimmig) 3/4.
   „ 7 „ C. 3/2.
   „ 8 „ G. 4/4.
   Nr. 9 in Emoll. 9/8.
   „ 10 „ F. 4/4.
   „ 11 „ D. 3/4.
   „ 12 „ B.(zweichörig) 4/4.

2. 3 **Magnificat**: a) B-dur. 4/4 (4 stimmig). (Universitätsbibliothek Königsberg.)
   b) G-dur. 3/2. Part. Qu.-Fol. (Berlin, Ms. 10815.)
   c) *a due Chori*. A. 4/4. Part. Qu.-Fol. (Berlin. Ms. 10815.)
3. Ps. 24, 7 ff. »Machet die Thore.« 8 voc. (Kreuzk.; Berlin [Part. u. St.., sign. d. 19. Nov. 1755]; Joach. G.)
4. »So seyd nun wacker allezeit.« (Berl., doppelt. [sign. d. 26. Nov. 1755]; Joach. G.)
5. »Eins bitte ich vom Herrn.« (Berlin [sign. den 7. Januar 1756]; Joach. G.)
6. »Wir liegen für dir mit unserm Gebet.« (Kreuzk.; Berl. [sign. d. 9. Aug. 1760]; Joach. G.)
7. »Wer sich selbst erhöhet, der wird.« (Berl. [sign. 12. August 1760]; Joach. G.)
8. »Herr wenn Trübsal da ist.« (Berl. [sign. den 16. Oktober 1760]; Joach. G.)
9. »Der Herr wird mich erlösen.« (Kreuzk.; Berlin doppelt, darunter das Autogr. [comp. d. 13. Nov. 1760]; Joach. G.)
10. »Gott ist getreu.« (Berl. Autogr. [sign. den 19. November 1760.])

11. »Christus hat geliebet die Gemeine.« (Kreuzk., Berl. [sign. den 29. August 1762]; Joach. G.)
12. »So gehst du nun, mein Jesu, hin.« (Kreuzk.; Berl. [comp. den 29. November 1762] doppelt, darunter Autogr.; Joach. G.)
13. »Christus kömmt heraus aus den Vätern nach dem Fleisch.« 6 voc. (Berl. [Part. u. St., sign. den 12. Dec. 1762]; Joach. G.)
14. »Was hast du, o Mensch, da du nicht empfangen hast.« 8 voc. (Berl. [sign. den 18. Juli 1765]; Joach. G.)
15. »Brich dem Hungrigen dein Brot.« (Berl. [sign. den 6. Aug. 1765]; Joach. G.)
16. »Siehe, des Herrn Auge siehet auf die, so ihn fürchten.« (Berl. [sign. den 11. Aug. 1765]; Joach. G.; Kirchenbibl. zu Mittweida.)
17. »Lobet den Herrn ihr seine Engel.« 8 voc. (Berl. [sign. d. 18. Aug. 1765]; Joach. G.)
18. »Lasset euch begnügen an dem.« (Kreuzk.; Berl. [sign. d. 21. Jan. 1766]; Joach. G.)
19. »Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget.« (Berlin [sign. den 12. Aug. 1766]; Joach. G.; Kgl. Bibl. Dresden [Mus. B 1261, S. 42 ff.]; Mittweida.)
20. »Ihr sollt nicht sorgen und sagen.« (Berl. Part. u. St. [sign. den 13. Aug. 1766]; Joach. G.)
21. »Wünschet Jerusalem Glück.« 8 voc. (Berl. Part. u. St. [sig. den 20. Aug. 1766]; Joach. G.)
22. »*Πάντα καλῶς πεποίηκε*,« mit dem deutschen Choral: »Was Gott thut, das ist wohlgethan.« (Berl. [sig. den 6. Juni 1768]; Joach. G.)
23. »*Domine ad adjuvandum me.*« (Kreuzkirche.)
24. »Unser Vater in dem Himmel.« (Kreuzk. doppelt, darunter Autogr. Berlin; Joach. G.; Mittweida.)
25. »Ehre sei Gott in der Höhe.« (Kreuzk.)
26. »Siehe, das ist Gottes Lamm.« (Kreuzk.; Berl.; Joach. G.)
27. »Fürchte dich nicht, ich bin mit dir.« (Kreuzk.)
28. »Ich freue mich in dem Herrn.« (Kreuzk.; Berl.; Joach. G.)
29. »Herr lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen.« (Kreuzk.; Stimmen in Berlin.)
30. »Der Herr ist nahe allen, die ihn anrufen.« (Kreuzk.; Königl. Bibl. Dresden [Mus. B 1232 Nr. 19].)
31. »Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen.« (Kreuzk.; Berl. [Part. u. Stimmen]; Joach. G.; Mittweida; Theaterbibl. Dessau.)
32. »Alles, was ihr bittet in eurem Gebet.« (Berl.; Joach. G.)
33. »Der Herr ist mein Hirte.« (Berl.; Joach. G.)
34. »Fürchtet euch nicht vor denen, die den Leib töten.« (Berlin; Joach. G.)

35. »Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben.« (Berlin; Joach. G.)
36. »Seyd fröhlich in Hoffnung, geduldig.« 8 voc. (Berl.; Joach. G.)
37. »Wo ist ein solcher Gott, wie du bist.« 8 voc. (Berl.; Joach. G.)
38. »*Invoca me in Die angustiae.*« (Berl.; Joach. G.)
39. »Ich will den Herrn loben allezeit.« (Berl., Autogr. [irrthüml. Joh. Gottfr. gez.]; Kgl. Privatsammlung Dresden.)
40. »Sieh o Mensch auf Gottes Güte.« (Berl., Part. und Stimmen. [Ms. 18333 fol. 45[b]]; Mittweida.)
41. »Habe deine Lust an dem Herrn.« (Berl. [Ms. 18270 fol. 62—67, aus Ddur nach Cdur transponirt].)
42. »Ich habe dich ie und ie geliebet.« (Berlin.)

Von diesen Motetten sind in gedruckten Sammlungen enthalten:

1. in den »Vierstimmigen Motetten und Arien in Partitur von verschiedenen Komponisten« etc. von Joh. Ad. Hiller:

Theil I (1776), Nr. 3: »Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen« (Nr. 31).
„ II, Nr. 3: »Unser Vater in dem Himmel« (Nr. 24).
„ III, Nr. 2: »Siehe, des Herrn Auge siehet« (Nr. 16).
Nr. 6: »Sieh o Mensch auf Gottes Güte« (Nr. 40).
„ IV, Nr. 2: »Siehe, das ist Gottes Lamm« (Nr. 26).
„ V, Nr. 1: »Der Herr ist mein Hirte« (Nr. 33).

2. »Die heilige Cäcilie, geistliche Oden, Motetten, Psalmen, Chöre und Gesänge herausgegeben und Sr. Maj. dem Kaiser Alexander I. allerunterthänigst zugeeignet«. Berlin, Sander'sche Buchhandlung. 1818.

Abthlg. II, Nr. 2: »Machet die Thore weit!« (Nr. 3).
Nr. 3: »Sehet, welch eine Liebe« (Nr. 19).
Nr. 9: »So gehst du nun, mein Jesu, hin« (Nr. 12).
Nr. 11: »Siehe, das ist Gottes Lamm« (Nr. 26).
Nr. 20: »Der Herr ist nahe allen, die ihn anrufen« (Nr. 30).

3. »Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke« etc. herausgegeben von F. Rochlitz. 3 Bde. Mainz, Paris, Antwerpen, Schott's Söhne. 1835.

Bd. III, pag. 77—79: »Unser Vater in dem Himmel« (Nr. 24).

4. »Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit« herausgegeben von R. v. Hertzberg.

S. 122: Vierstimmiger figurirter Choral »Hilf Herr! Die Heiligen haben abgenommen« (Nr. 31).
S. 128: Vierstimmiger figurirter Choral »So gehst du nun, mein Jesu, hin« (Nr. 12).

Endlich besitzt die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München folgende gedruckte »Melodien« zu »Gesänge für Maurer«, Dresden s. a.

a) Dank dem Geber Dank.
b) Die mit der Liebe Mutterblicken.
c) Großer Meister und Erhalter.
d) Ihm, dem Herrn der Ewigkeit.
e) Singt, Maurer, singt.
f) Unbekannte Weisen.
g) Wer singt mit mir.

IV. Kompositionen für Orgel.

1. »27 Choralbearbeitungen für die Orgel mit 2 Klavieren und Pedal.« Fol. max. (Berlin, Ms. 12010.)

1. Ach Herr mich armen Sünder.
2. Christ lag in Todesbanden.
3. Der am Kreuz ist meine Liebe.
4. Dies sind die heilgen zehn Gebot.
5. Erbarm dich mein, o Herr.
6. Erschienen ist der herrlich Tag.
7. Gelobet seyst du Jesu Christ.
8. Helft mir Gottes Güte preisen.
9. Herr Jesu Christ du höchstes Gut.
10. Herzlich lieb hab ich dich.
11. Hilf, Herr Jesu, laß gelingen.
12. Jesus meine Zuversicht.
13. Komm heilger Geist.
14. Mache dich mein Geist bereit.
15. Meine Hoffnung steht auf Gott.
16. Meinen Jesum laß ich nicht.
17. Mein Gott, das Herze bring ich dir.
18. Nun komm der Heiden Heiland.
19. O großer Gott du reines Wesen.
20. Schmücke dich o liebe Seele.
21. Sey Lob und Ehr dem höchsten.
22. Straf mich nicht in deinem Zorn.

23. Wachet auf, ruft uns die Stimme.
24. Wer nur den lieben Gott.
25. Wie soll ich dich empfangen.
26. Wir Christenleut.
27. Wo soll ich fliehen hin.

2. »Praeludia zu geistlichen Liedern vor zwey Claviere und **Pedal.**« Fol. (Berlin, Ms. 190.)

1. Weg mein Herz mit den Gedanken. — Freu dich sehr o meine Seele.
2. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
3. Meinen Jesum laß ich nicht.
4. Komm heilger Geist.
5. O großer Gott, du reines Wesen. — Wer nur den lieben Gott läßt walten.
6. Erbarm dich, o mein Herre Gott.
7. Schmücke dich, o liebe Seele.
8. Erschienen ist der herrlich Tag.
9. Jesus meine Zuversicht.
10. Mache dich, mein Geist, bereit. — Straf mich nicht in deinem Zorn.
11. Gelobet seist du Jesu Christ.
12. Wachet auf, ruft uns die Stimme.
13. Ach Herr, mich armen Sünder.

Nach dem Rathsbeschluß vom 19. März 1785 wäre nach Homilius' Ableben der Kantor Buschmann zunächst zu berücksichtigen gewesen. Allein Weinlig hatte sich in der kurzen Zeit durch seine tüchtige Amtsführung in der Stadt und beim Rathe so beliebt gemacht, daß letzterer am 25. Oktober beschloß, das Kantorat diesem zu übertragen, mit der Begründung, daß jener bereits ungefähr 60 Jahre alt sei, das Neustädter Kantorat einen guten Schulmann erfordere, und Weinlig's musikalische Talente allgemein bekannt geworden seien. Als Entschädigung solle Buschmann eine Gehaltszulage von 100 Thlr. bekommen, und ihm Hoffnung auf eine bei der Kreuzschule frei werdende höhere Stelle gemacht werden.[1] So wurde, ohne eine nochmalige Probe ablegen zu müssen, endgültig als Kantor eingeführt

[1] B VII^a 48 Vol. I fol. 63 ff.

Christian Ehregott Weinlig, 1785—1813.

Er wurde am 28. September 1743 als Sohn des Bürgermeisters Weinlig zu Dresden geboren. Sein vier Jahre älterer Bruder Christian Traugott ist der bekannte Kurfürstl. Sächs. Hof- und Oberlandbaumeister. Da der Vater ihn für ein gelehrtes Fach bestimmt hatte, besuchte er schon früh als »Extraneer« die Kreuzschule. Nebenbei genoß er bei Homilius einen gründlichen Unterricht in der Komposition, durch den er soweit gefördert wurde, daß er als Schüler mehrere Kantaten schrieb, die sein Lehrer unbedenklich beim öffentlichen Gottesdienste aufführte. Dadurch wurde in ihm immer mehr die innere Neigung zur Musik verstärkt, sodaß er schließlich den lebhaftesten Wunsch in sich fühlte, sich ganz der Musik widmen zu können. Solange jedoch der Vater lebte, mag die Erfüllung desselben größeren Schwierigkeiten begegnet sein. Nachdem dieser aber schon am 14. Juli 1762 gestorben war, hinderte ihn nichts mehr, seiner Neigung zu folgen. 1765 bezog er die Universität Leipzig, wo er als Student für die Koch'sche Schauspieler-Gesellschaft, welche sich damals hier aufhielt, einige Ballette komponirte, die sehr gefielen und die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn lenkten. So kam es, daß er schon zwei Jahre darauf zum Organisten an der vom Orgelbauer Schweinefleisch neuerbauten Orgel der reformirten Kirche in Leipzig gewählt wurde, eine Stellung, welche er bis 1773 inne hatte. Dann aber war er bis 1780 als Organist in Thorn thätig, wo er sich besonders als Komponist mehrfach auszeichnete. Es entstanden hier op. 1 und 2: vier Klaviersonaten mit Flöte und Violoncello, ferner »Petites pièces pour le Clavecin«, mehrere Kantaten, Magnificat, und ein Passionsoratorium, welches 1775 in Thorn, 1776 in Danzig und 1777 in Dresden aufgeführt wurde. 1780 erhielt er sodann die Stelle eines Organisten an der Frauenkirche und Accompagnisten bei der italienischen Hofoper in Dresden.

Seine Thätigkeit als Kreuzkantor leitete er am Karfreitag 1785 mit der Aufführung einer »von ihm selbst gefertigten ausserordentlich schönen Passion« ein, wie der Chronist Hasche berichtet, der ihn zugleich auch als Nachfolger des berühmten Homilius mit den Worten begrüßt: »Die Wahl konnte nicht schöner fallen, denn wer kennt Weinligs musikalische Talente nicht?«[1] — Für Letzteren galt es jetzt vor allem, durch einige größere Kompositionen sein musikalisches Können vor dem Dresdener Publikum zu dokumentiren, um neben seinem Vorgänger würdig bestehen zu können. Die ge-

[1] Magazin der Sächsischen Geschichte, Bd. II S. 242.

eignetste Gelegenheit hierzu war natürlich das alljährliche Passionsoratorium in der Frauenkirche, welches man, wie auch das der katholischen Hofkirche, mit Spannung erwartete. So bearbeitete Weinlig denn für den nächsten Karfreitag einen ihm vom Obersteuersekretär Berger gelieferten poetischen Text »Der Christ am Grabe Jesu«. Der Erfolg war ein außergewöhnlicher. Dies beweist z. B. die ausführliche Besprechung im »Magazin der Sächs. Geschichte aufs Jahr 1786«. Hier lesen wir S. 244 ff.: »Die von Berger und Weinlig gefertigte am Karfreitage in der Frauenkirche aufgeführte Passion »Der Christ am Grabe Jesu« war ein wahres Meisterstück, und die gegen Deutschland sonst so ungerechten Italiäner mußten selbst bekennen, sie hätten einen deutschen Text nicht so vieler schönen Musik fähig geglaubt. Kein unnützes *Unisono*, kein blos die Singstimme mitspielendes müßiges Instrument. Die erste schöne Baßarie: »Schon rauschen alle Todesschrecken in Wettern Gottes dir« etc. rührte schon tief; aber in einer der folgenden mit Pauken, Hörnern und Posaunen begleiteten Baßarie: »Auf Sinai erscheint im Wetter« etc., da klopfte gewiß iedem Gefühlvollen das Herz vor banger Angst, so wie in der mit obligaten Fagots begleiteten Tenorarie: »Wenn angstvoll meine Seele zagt« etc., die freylich durch des Chfl. Kammermusikus Herrn Hurka brillanten und rührenden Vortrag außerordentlich gewann, Jeder bis zur Wehmuth gerührt ward. Wen entzückte nicht das Chor: »Wie fein zerbricht den Tempel der« etc. . . . . Den Musiker möchte ich sehen, der ein Recitativ schöner zu begleiten wüßte, als Folgendes war: »Des Mittlers Tod am Kreuz stets eingedenk zu seyn«. Wie vielfache Leidenschaft war nicht darinne ausgedrückt! Noch immer tönen die Worte vor meinen Ohren: »sieh wie sich über deinen Freund mit Dunkel alle Himmel kleiden« etc. Meisterhaft war das Schlußchor mit der Hallelujafuge, ganz originell, so viel wir deren auch schon haben. Meisterhaft war auch Hurkas zweyte Arie: »Jesus Christus, wonnetönend schalle dir mein Lobgesang«, besonders der Ausdruck folgender Worte: »liebeschmachtend, freudethränend weine meine Seele Dank«. Schöne Passagen anzumerken, da würd' ich gar nicht fertig . . . . Sänger und Spieler, letztere größtentheils aus der Chfl. Kapelle, waren ausgesucht, und das verstärkte natürlich den guten Effekt, daß wir dreust von Herrn Weinlig behaupten können: Hier ist ein zweiter Homilius! Wie zufrieden das Publikum damit gewesen sey, beurtheile man unter andern auch daraus, daß Se. Köngl. Hoheit Herzog Karl, dieser gnädige Beschützer und Kenner der Musik, den 28ten April eine 2. Vorstellung im Hôtel de Pologne veranlaßte, die zur allgemeinen Zufriedenheit ausfiel.«

Bemerkenswerth ist, daß wir hier zum ersten Male von einem besonderen Solisten hören. Weinlig war durch seine frühere Stellung als Accompagnist bei der Kurfürstl. Hofoper mit den Mitgliedern derselben näher bekannt und nützte diesen für ihn günstigen Umstand in seinem neuen Amte aus, indem er bei allen größeren Aufführungen Instrumentisten und Sänger der Hofkapelle zur Mitwirkung gewann. Daß übrigens die Hauptsoli in den Händen Hurka's, eines der berühmtesten Tenoristen seiner Zeit, lagen, mag nicht wenig zu dem Erfolg beigetragen haben.

Mit diesem Haupttreffer hatte sich der Kantor im Fluge eine bedeutende Stellung in den musikalischen Kreisen Dredens errungen. Sein Oratorium hatte selbst dem am folgenden Tage in der kathol. Hofkirche aufgeführten von Migliavacca und Schuster »Der erkannte Moses als Vorbild unsres Heylandes« den Rang abgelaufen.[1] Seitdem findet man die größten Künstler bei den Aufführungen des Kreuzchores betheiligt. Ja sogar bei den gewöhnlichen musikalischen Vespern am Sonntag-Nachmittag war es nichts Seltenes, daß solche sich hören ließen, sodaß jene eine immer größere Bedeutung für die Residenz erhielten. Es ist darum durchaus keine Neuerung, wenn man in jüngster Zeit bei diesen Vespern neben den Vorführungen des Chores auch Vorträge fremder künstlerischer Kräfte zuläßt. So berichtet das »Magazin« Bd. III S. 371: »Am 4. Juni oder 1. Pfingstfeyertage (1786) war die Vesper in der Frauenkirche außerordentlich schön, weil nicht nur der Churfürstl. Sächs. Konzertmeister Herr Babbi selbst (eine Ehre, die ihr noch nie wiederfahren) ein Konzert auf der Geige spielte, sondern auch die Herren Kapellisten Goetzel, Besozzi, Schmid und Schulze auf ihren bekannten Instrumenten accompagnirten.« Ferner »Magazin« Bd. IV S. 318: »Die Vesper des ersten (Pfingst-) Feyertags (1787) in der Frauenkirche verdient besonders erwähnt zu werden. Der Churfürstl. Kapellmeister Herr Naumann hatte den 96. Psalm »Singet dem Herrn ein neues Lied« als eine wahre deutsche Messe für sie komponirt. Dann folgte eine vierfach obligate Symphonie oder richtiger ein Quartett von Stamitz, welches die Herren Kapellisten Scholze auf der Geige, Schmid auf dem Fagot, Hummel auf dem Horn und Richter auf der Oboe aufführten.« — Zwei weitere Notizen aus dem folgenden Jahre finden sich »Magazin« Bd. V S. 189: »In der Vesper des 1. Osterfeyertages bließ ein schwedischer Virtuose, Hr. Meyer, ein Konzert auf der Hoboe, an dem man nicht eben brillanten Ton, aber große Finger-

[1] Der Chronist berichtet: ».... Es war schön in seiner Art, aber unserm deutschen kam es doch nicht bei«.

fertigkeit rühmte«, und S. 316: »Den 11. (Mai) ward in hiesiger Frauenkirche eine große musikalische Vesper gegeben, wobey sich der Jagdhautboiste Herr Häne mit einem Konzert auf der Flöte mit Beifall hören ließ«. Diese Beispiele mögen zur Illustration des Gesagten genügen.

Am Karfreitag 1787 trat Weinlig mit einem neuen Oratorium »Jesus Christus leidend und sterbend« auf, von dem das »Magazin« (Bd. IV S. 250 ff.) berichtet, daß es zwar nicht »die durchgängig großen Schönheiten des vorjährigen hatte, aber doch sehr reich an sogenanter stiller Größe war. Von Arien waren besonders schön die Baßbravourarie »Wehe, wehe dem Verräther«, die Tenorbravourarie »Bebt Frevler! Er ist Gottes Sohn«, eine andere Tenorarie mit obligaten Oboen und Fagots »Gott, Versöhner Jesus Christus« (beide sang Herr Hurka, alles übrige ward von Schülern gesungen, deren Vortrag würkliches Lob verdient), endlich die Baßarie mit Flöten und Dämpfern »Wenn unterdrückte Unschuld zu Gott im Stillen weinet«. Das schönste Chor, nach meinem Gefühl, war: »Wenn einst am Tage des Gerichts die Himmel in ihr erstes Nichts zusammenstürzen« etc., durchgängig schön, und doch übertraf der Schluß: »Doch der Gerechten harrt am Throne die Herrlichkeit der Siegerkrone« etc., durch innere Süßigkeit alles und schien wahre Sphärenmusik zu seyn . . . . Recitative waren im Ganzen zu viel, daher sie auch Herr Weinlig größtentheils ohne Begleitung hinlaufen ließ, bis auf Hauptstellen.«

Mit gänzlich umgearbeiteten zweiten Theile wurde dieses Werk am Charfreitag 1790 zum 2. Male aufgeführt. Im Jahre 1788 hatte Weinlig mit gleichem Erfolge sein Oratorium »Der Christ am Grabe Jesu« wiederholt, er ließ es nunmehr im Drucke erscheinen.[1] Für 1789 hatte er wieder ein neues komponirt: »Die Feier des Todes Jesu«.

»Man hielt«, sagt das »Magazin« Bd. VI S. 241, »das 1786er für sein *[non] plus ultra*, aber Herr Weinlig trat mit einem neuen hervor, das alle Kenner durch die Neuheit des richtigen Geschmacks, durch den erhaschten einzigen Naturausdruck, ohne alles Instrumentengekünstel, entzückte.« Nach einer ausführlichen Besprechung des Werkes schließt der Bericht: »Genug, Herr Weinlig legte dadurch einen neuen Beweiß ab, daß er Meister seiner Kunst und einer der größten Setzer für das Herz sey.«

Wir sehen, daß Weinlig in der Regel aller zwei Jahre ein neues

---

[1] Eine 4. Aufführung erlebte es am 22. März 1789 »auf vielfältiges Verlangen dasiger geschloßenen Gesellschaft . . . auf den sogenannten drei Rosen vor einer großen Zuhörermenge mit immerdauerndem Beifalle«. (Magazin, Bd. VI S. 180.)

Oratorium schuf und in den Zwischenjahren ein früheres repetirte. Welchen Beifall er damit erntete, zeigen jene zeitgenössischen Berichte. Eine andere Frage ist es freilich, ob wir diesen Werken nach den Anforderungen, welche man heute an solche stellt, dasselbe uneingeschränkte Lob spenden dürfen. Sicherlich nicht. Bei einer gerechten Beurtheilung derselben fällt von vornherein der Umstand ins Gewicht, daß für Weinlig, abgesehen von der allgemeinen musikalischen Geschmacksrichtung jener Zeit, wegen seiner engen Beziehungen zu der kurfürstlichen Kapelle und zum Theater, die Gefahr nahe lag, daß Elemente weltlicher Opernmusik auch in seine kirchlichen Kompositionen eindrangen. Und in der That, wenn wir dies hier und da schon bei Homilius bemerken konnten, so in weit höherem Maße bei Weinlig. Dieser hatte bei der Abfassung seiner Hauptsolopartien bestimmte Solisten im Auge, deren Stärken er kannte und denen er in der Weise damaliger Zeit Gelegenheit geben mußte, diese zu zeigen.

So entstanden jene »Bravourarien« — eine bedenkliche Erscheinung in kirchlichen Musikwerken. Dieser Einfluß der weltlichen Musik ist bei ihm je länger je mehr bemerklich und fiel selbst in jener Zeit auf, so daß Hasche den Unterschied früherer und späterer Kompositionen Weinlig's in scharfen, wenn auch übertriebenen Worten kennzeichnet.[1] — Überdies hatte sich Weinlig auch als Opernkomponist versucht. Im Jahre 1792 entstanden »Erinna« und »Habsburgs Meistersänger«, zwei kleine Opern, von denen die Letztere in genanntem Jahre bei der Krönung Leopolds II. in Prag aufgeführt wurde, ohne indessen einen nachhaltigeren Eindruck zu machen. Der geringe Erfolg mag ihn von weiteren Versuchen auf diesem Gebiete abgehalten haben. Nur noch einmal, ein Jahr vor seinem Tode, scheint er sich mit dem Gedanken, eine Oper zu komponiren, getragen zu haben. Wenigstens nahm er einen Text »Alfred der Große« an, der ihm von keinem Geringeren, als Theodor Körner zugeschickt wurde. Allein wegen Kränklichkeit und Altersschwäche kam er nicht zur Ausführung des Planes. Körner schreibt darum an seinen Vater:[2] Döblingen, am 6. Juni 1812. ». . . Wenn Weinlig meinen Alfred nicht bald componiren will, so

[1] Vgl. dessen »Diplomatische Geschichte Dresdens« Bd. IV S. 251: »Weinligs erste beide Passionen waren Meisterstücke. Bei diesem Tone hätt' er sich erhalten sollen«, und dann: ». . . Weinlig, der zuletzt sich zu sehr in Theaterstil verliebte, und die vorher gewöhnlichen Chorarien des Singechors in Gassenhauer verwandelte, z. E. das schöne Klagelied von Rost: eile Herr, mein Herz zu stärken, in eine Polonaise umschuf«.

[2] Th. Körner's sämmtliche Werke. Berlin, Grote. 1870, Bd. II S. 335.

soll er mir ihn schicken. Ich würde dann nach den etwas verbesserten Ansichten, die ich jetzt vom Theater und vorzüglich vom Operntexte habe, Mehreres streichen, da das Ganze viel zu lang ist, und es hier ans Kärnthnerische Theater geben, da ich von Beethoven, Weigl, Gyrowetz etc. unendlich um Texte geplagt werde.« Sodann am 11. Juli 1812: »... Den Alfred habe ich bekommen und darin in der Unbeholfenheit der Diction mein erstes Werk mit väterlicher Strenge erkannt. Er wird viel Aenderung erleiden müssen.« Dieser Text wurde dann von J. P. Schmidt komponirt und in der Berliner Hofoper aufgeführt.

Um so fleißiger war Weinlig im Komponiren von Kirchenmusiken und Kantaten. Motetten und *a capella*-Stücke scheint er jedoch fast gar nicht geschrieben zu haben. Von jenen nennen wir besonders ein deutsches Te Deum (*D*dur) für Chor, Orchester und Orgel, das sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts häufig auf den Programmen findet. Ferner die Kantate »Augusta«, welche er am 21. Juni 1786, dem Geburtstag der Prinzessin Augusta, in der Friedrichstädter Real- und Armenschule mit der Kurfürstl. Kapelle aufführte, und die dann 1789 bei Hilscher in Dresden erschien.[1] Sie enthält ein Recitativ mit Arie für Tenor, die von Hurka gesungen wurden, und endet mit einem Chore. Größer ist die Kantate für die Einweihung der neuen Kreuzkirche, die am 22. Nov. 1792 unter Mitwirkung der gesammten Kurfürstl. Kapelle aufgeführt wurde. Die Sänger waren hier in drei Chöre getheilt, sodaß man zur Verstärkung der Alumnen die Kurrendaner heranziehen mußte. Die Aufführung vor der Predigt des Festgottesdienstes dauerte eine Stunde. Der Berichterstatter bemerkt ausdrücklich, »daß man über den Gehalt und die Ausführung dieser Kantate nur Ein Urtheil, nur Eine Stimme des Beifalls gehöret hat«.

Eine allzu große Verbreitung haben die Kantaten Weinlig's nicht gefunden, und heute sind sie fast vollständig der Vergessenheit anheimgefallen. Neben vielem Guten und Brauchbaren, das einer Bearbeitung und Neuaufführung wohl werth wäre, ist freilich auch ein großer Theil seiner Kantaten für unseren musikalischen Geschmack nicht mehr geeignet und als veraltet zu bezeichnen. —

Am 23. September 1791 hatte W. bei seinem Patrone schriftlich um Befreiung von seinem Schuldienste in der 5. Klasse nachgesucht, da er beiden Verpflichtungen in Kirche und Schule in gleicher Gewissenhaftigkeit nicht nachkommen könne. Dennoch aber bat er,

[1] Der Text von Berger beginnt: »In feyerlichen Tönen schall an diesem Feste, Saxonia, dein frommes Loblied himmelan« etc.

mit Ausnahme des Schulgeldes, um den vollen Genuß der Einnahmen der fünften Kollegenstelle und eventuell um eine Entschädigung für das ausfallende Schulgeld.[1] In der Rathssitzung vom 8. Nov. 1791. beschloß man darauf, dem Kantor zu gestatten, sich mit dem neu designirten Coll. VI Seyfried behufs dessen Übernahme auch der 5. Klasse zu vergleichen. Eine Zulage aber wegen des abgehenden Schulgeldes könne der Rath nicht bewilligen. Auch beziehe sich diese Vergünstigung nur auf seine Person. Seine Nachfolger sollten stets gefragt werden, ob sie die 5. Klasse mit übernehmen wollten. Seit diesem Tage sind die Kreuzkantoren vom Schulunterricht befreit, ohne jedoch ihre Stellung als Collega V zu verlieren.

Daß Weinlig's Bemühungen um die musikalische Ausbildung der Alumnen außerordentlich erfolgreich gewesen sind, beweisen einige Mittheilungen Hasche's im »Magazin der Sächs. Geschichte«. Hier lesen wir, daß am 19. April 1786 bei der Feier des üblichen Gregoriusfestes »durch unermüdete Sorgfalt des itzigen Herrn Kantors das Alumneum auf Flöten, was man lange nicht gesehen und gehört hatte, accompagnierte«. Am 6 Aug. desselben Jahres ferner »hörte man eine schöne Vokal- und Instrumentalmusik auf hiesiger Kreutzschule, wo das Alumneum zur gewöhnlichen Rektorspeisung in einer Kantate (Text und Musik war von zwei geschickten Schülern) dem Hrn. Rektor ihre Glückwünsche ablegten«.

Welche achtungswerthe Leistungen übrigens die Alumnen unter Weinlig's Anleitung auf dem Gebiete der Komposition hervorbrachten, zeigen folgende Notizen derselben Quelle: »Am 9. März 1787 war auf hiesiger Kreutzschule ein ansehnliches Concert. Es hat nehmlich Mons. Irmisch, ein Alumnus derselben, einen deutschen Orpheus zu komponiren angefangen, davon er die erste Hälfte mit Erlaubnis und Beystand Herr Weinlig's gab. Wenn sich ein zweiter wohlthätiger Hasse für ihn finden wollte, vielleicht fände sich in ihm (wenn auch nicht ein zweiter Naumann, denn solche Perlen sind rar) ein anderes großes Genie zur Musik.« Ferner führten am 17. Febr. 1788 »zwei geschickte Kreuzschüler, Zöglinge des Hrn. Kantor Weinlich, Grille und Irmisch benennt, ein schönes von ihnen selbst gesetztes musikalisches Concert auf dem Enzianischen Sale mit vielem Beifall auf. Auch war schon am 3. Weihnachtsfeiertage von erstern die Kirchenmusik.« — In dem wöchentlich einmal im obern Auditorium abgehaltenen Collegium musicum pflegten die Alumnen unter sich die Vokal- und Instrumentalmusik. Durch alle diese zahlreichen Übungen und infolge der ihnen häufig gebotenen Ge-

[1] B VII^{a} 48 Vol. I fol. 72 ff.

legenheit, die größten Meister und Virtuosen hören und von ihnen lernen zu können, hatten sie eine nicht unbedeutende Fertigkeit erlangt, sodaß der Rektor Chr. Friedr. Olpe mit Recht schreiben konnte:[1] ». . . Fremde, welche das Chor der Alumnen, theils bey feierlichen Ansingen, theils in der Kirche, und besonders bey einem Charfreitagsoratorium zum erstenmale hörten, glaubten, auch als Kenner, in Vergleichung dieses Gesanges mit auswärtigen Chören sich in eine neue musikalische Welt versetzt. Aus dieser so guten Fertigkeit der hiesigen Alumnen sind zu allen Zeiten so wohl öffentliche, als besondere Vortheile für die Zukunft entsprungen. Virtuosen verdanken ihre Ausbildung größten Theils dem Alumneum auf der Kreuzschule, wo sie zu wahrer Empfindung und zum genauen Ausdruck eines guten Geschmacks in der Tonkunst angewöhnt worden« etc.

Dennoch aber macht sich seit etwa 1790 ein Rückgang der günstigen Chorverhältnissse bemerkbar. In fast auffälliger Weise läßt das Interesse des Publikums an den Kurrendesängern nach. Die Einnahmen beim Straßensingen vermindern sich von da an um die Hälfte ihrer früheren Höhe. Man erblickt darin auf einmal eine veraltete Institution. Die Folge war, daß auch die Zahl der Kurrendaner in wenigen Jahren stark herabging,[2] weil diese sich zur Bestreitung ihres Lebensunterhaltes meist auf die Singgelder angewiesen sahen. Einen nachtheiligen Einfluß auf die Figuralmusik in den Kirchen übte dieser Umstand zum Glück nicht, da Letztere fast ausschließlich von den Alumnen ausgeführt wurde, deren Zahl sich auf der festgesetzten Höhe erhielt. —

Im Jahre 1809 begann Weinlig zu kränkeln. Es wurde darum öfter nöthig, daß ihn bei untergeordneten Amtsverpflichtungen ein Präfekt vertrat, während die großen Passionsoratorien in den letzten Jahren sein Neffe, Chr. Theodor Weinlig, dirigirte. Am 14. März 1813 starb der allgemein verehrte Kantor im 70. Lebensjahre.[3] Die Beerdigung fand am 18. März auf dem Eliasfriedhofe statt.

Von seinen zahlreichen Schülern nennen wir Gottlob Benedict Bierey, Kapellmeister bei der Seconda'schen Oper, sodann in gleicher Stellung bei der Breslauer Oper, C. T. Eissrich, Klaviermeister in Rußland, die Königl. Sächs. Kammermusici Johannes und Franz

---

[1] »Einige Nachrichten von den Chorordnungen auf der Kreuzschule« etc. Schulprogramm des Jahres 1792.

[2] Während 1792 die Zahl derselben noch 59 war, betrug sie 1798 nur 36, die dann bis 1808 auf 18 zurückging.

[3] Vgl. die öffentliche Todesanzeige seitens seiner Wittwe Regina Charlotte geb. Wachschlager in der »Leipziger Zeitung« dieses Jahres Nr. 62, S. 616.

Eisert, Tietz, Trickler und Schmiedel, ferner Franz Dunkel, bekannt als Violinvirtuos und Komponist,[1] den Kreuzkirchen-Organisten Lommatsch, seinen Neffen Chr. Theodor Weinlig, die beiden berühmten Tenoristen und Bühnensänger Friedr. Gerstäcker und Joh. Gottfried Bergmann, den Organisten an der Thomaskirche und Direktor der Gewandhauskoncerte in Leipzig Chr. Aug. Pohlenz und endlich seinen Amtsnachfolger Gottlob Aug. Krille. —

Die Kompositionen Weinlig's, soweit sie mir zugänglich gewesen, sind folgende:

I. Oratorien und größere Kantaten.

1. Der Christ am Grabe Jesu, Oratorium nach der Poesie des Herrn Steuersecretär Berger, dem Herzog Carl von Sachsen und Curland gewidmet. Dresden und Leipzig, Breitkopf. 1788. (Vorhanden in der Kgl. Privat-Musikaliensammlung zu Dresden; fürstl. Bibl. Wernigerode; Theaterbibl. Dessau. Als Manuskript in der Notenbibl. der Thomasschule zu Leipzig [1786] und Kgl. Bibl. Berlin [Ms. 22980].)
2. Jesus Christus leidend und sterbend (»Gott Jesus Christus rettet dich«), aufgeführt 1787, repetirt 1790, 1794. Ms. (Thomasschule.)
3. Feier des Todes Jesu (»Jehova kommt«) 1789. Ms. (Thomasschule.)
4. Empfindungen am Sterbetage Jesu (»Gott ruft den Tag«) 1791. Ms. (Thomasschule.)
5. Der Christ am Kreuze Jesu (»Eingehüllt in Trauerschleier«) 1793. Ms. (Thomasschule.)
6. Die Erlösten auf Golgatha (»Jesus Christus ist uns nah«) 1796. Ms. (Thomasschule.)
7. Der Versöhnungstod Jesu (»Rauschet sanft«) 1798. Ms. (Thomasschule.)
8. Der Erlöser (»In banger Todesstille«) 1801. Ms. (Thomasschule.)
9. Die Erlösung (»Hirtenlose Schafe gingen«) 1803. Ms. (Thomasschule.)
10. Der Versöhner (»Tiefe Grabesstille waltet«) 1808. Ms. (Thomasschule.)
11. Jesus Christus der Welterlöser (»Ein heiliges Schweigen«) 1812. Ms. (Thomasschule.)

---

[1] Vgl. Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königl. Sächs. musikalischen Kapelle, S. 168 ff.

12. **Die Nachfeier des Todes Jesu** (»O Gott wie schauervoll ist diese Nacht«). Ms. (Kirchenbibl. Bollstedt bei Mühlhausen i. Th.)
13. **Passionsoratorium** (»Höret ihr Himmel und die Erde«). Ms. von E. Weinlig (?). (Thomasschule.)
14. **Feier der Auferstehung Jesu**, Kantate für Chor, Orchester u. Orgel (»Das Lamm, das erwürget ist«). Ms. (Theaterbibl. Dessau.)
15. **»Ehrfurchtsvoll, o Gott, betreten«**, Kantate, komp. zur Einweihung der neuen Kreuzkirche 1792, für Chor, Orchester und Orgel. Ms. (Thomasschule.)
16. **Augusta**, Kantate im Klavier-Auszuge, mit einer Eingangssinfonie vom Churfürstl. Conzertmeister G. Babbi. Dresden, Hilscher. (Kgl. Privatsammlg. Dresden.)

II. Kirchenmusiken und Kantaten.[1]

1. 4 **Sanctus**. (Thomasschule.)
   a) Cdur. 1785. Die Stimmen mit der Präfation.
   b) Desdur. 1786. Mit Präfation.
   c) Ddur. 1786. Die Stimmen mit der Präfation.
   d) Ddur. 1806. Geschriebene Partitur.
2. 4 **Deus in adjutorium**. (Thomasschule.)
   a) Adur (»Domine ad adjuvandum me festina«) für Chor, Orch. und Orgel, 1788. Die Singstimmen mit dem Texte für Weihnachten: »Danksagen wir«.
   b) Cdur. 1791, für Chor, Orchester und Orgel.
   c) Ddur. 1785, für Chor, Orchester und Orgel.
   d) Cdur. (Defekt.)
3. **Magnificat**. Ddur. 1785, für Chor und Orchester. (Thomassch.)
4. **Magnificat**. Adur. 1788, für Chor und Orchester. (Thomassch.)
5. **Deutsches Magnificat**. Esdur. 1806, für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule.)
6. **Magnificat**. Gdur (defekt, ohne Angabe des Autors) für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule.)
7. **Te Deum laudamus**. Ddur (deutsch) für Chor, Orchester und Orgel. 1792. (Thomasschule.)
8. **Psalm 32** »Wohl dem, dem die Übertretungen« für Chor und Orchester. 1799. (Thomasschule.)
9. **Psalm 90** »Herr Gott, du bist unsre Zuflucht« für Chor, Orch. und Orgel. 1800. (Thomasschule.)

[1] Alles Folgende ist nur als Manuskript vorhanden.

10. Psalm 51 »Gott sei mir gnädig und barmherzig« für Chor, Orch. und Orgel. 1809. (Thomasschule.)
11. Psalm 67 »Gott sei uns gnädig« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule; Kgl. Privatsammlg. Dresden; St. Marienbibl. zu Elbing.)
12. Psalm 67, V. 2—6. »Herr, unser Gott, dem wir vertrauen« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule.)
13. Psalm 89 »Ich will singen« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule.)
14. Psalm 95 »Kommt herzu, laßt uns dem Herrn frohlocken«, Kantate für das Erntedankfest, für Chor und Orch. (Thomassch.; Theaterbibl. Dessau; Marienbibl. Elbing; Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 86.)
15. Psalm 98 »Singet dem Herrn« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule, defekt.)
16. Psalm 117 »Lobet den Herrn alle Heiden« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule; Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 87.)
17. Psalm 145 »Ich will dich erhöhen« für Chor, Orch. und Orgel. (Thomassch., defekt.)
18. Adventscantate »Also hat Gott die Welt geliebt«, für Chor und Orch. 1799. (Thomasschule; Kirchenbibl. Bollstedt bei Mühlhausen i. Th.)
19. Weihnacht. »Er ist geboren Jesus Christ« für Chor, Orch. u. Orgel. 1791. (Thomassch.; Notenbibl. der Kreuzkirche, Dresden.)
20. Weihnacht. »Ein Kind ist uns geboren« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule; Kreuzkirche; Kirchenbibl. Mittweida.)
21. Weihnacht. »Ehre sei Gott in der Höhe« für Chor, Orchester und Orgel. (Kreuzkirche.)
22. Weihnacht. »Die Nacht ist vergangen« für Chor, Orchester und Orgel. (Bollstedt.)
23. Neujahr. »Du erhörst Gebet« für Chor, Orchester und Orgel. 1797, auch Kantate für Rogate, Reformationsfest und Rathswahl. (Thomassch.)
24. Neujahr. »Der Herr ist unsre Stärke« für Chor, Orch. und Orgel. 1790. (Thomassch.)
25. Passionscantate. »Die Strafe liegt auf ihm« für Chor, Orch. und Orgel. 1798. (Thomassch.)
26. Passionskantate. »Tritt her und schau.« Part. (Thomassch.)
27. Ostercantate. »Du tiefe, todte, grauenvolle« für Chor und Orch. (Thomassch.)
28. Ostercantate. »Anbetung, Preis, jetzt und in Ewigkeit« für Chor, Orch. und Orgel, 1806. (Thomassch.; Mittweida.)

29. Ostercantate. »Weiht ihm, dem Heiland« für Chor, Orch., Orgel. Part. deutsch und lat. (Thomassch.)
30. Ostercantate. »Christ lag in Todesbanden« für Chor und Orch. Part. deutsch und lat. (Thomassch.)
31. Festo Paschatos. »Gott du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen.« Part. (Berlin, Ms. 10802.)
32. Festo Paschatos. »Herr Zebaoth, wir klagen, durchweint ist diese Nacht« für Chor, Orch. und Orgel. (Marienbibl. Elbing.)
33. Pfingstcantate. »Tönt in unserm Gesang« für Chor und Orch. (Kreuzk.; Thomassch., defekt.)
34. Pfingstcantate. »Der Geist giebt Zeugnis« für Chor, Orch., Orgel. 1804. (Kreuzk.; Thomassch.)
35. Pfingstcantate. »Geist der Gnade, Geist der Güte« für Chor, Orch. und Orgel. (Elbing.)
36. 2. Fer. Pentecost. »Vater die Stunde ist hin« für Chor, Orch., Orgel. (Universitätsbibl. Königsberg; Kirchenbibl. Bollstedt.)
37. Trinitatisfest. »Wir bringen Jehova in jauchzenden Chören« für Chor und Orch. (Thomassch.; Kirchenbibl. Mittweida.)
38. Dom. I. p. Trin. »Wenn nach arbeitsvollem Lauf« für Chor und Orch. (Thomassch.)
39. Johannisfest. »Es lag die ganze Welt mit Zorn und Fluch.« (Bollstedt.)
40. Mariae Heimsuchung. »Meine Seele erhebe« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch.)
41. Dom. X p. Trin. »Gott ist die Liebe« für Chor, Orch., Orgel. 1799. (Thomassch.; Mittweida.)
42. Erntedankfest. »Nun danket alle Gott.« (Bollstedt.)
43. Erntedankfest. »Durch lichte Wolken schwinget sich.« (Bollstedt.)
44. Michaelisfest. »Herr, werth, daß Schaaren der Engel dir dienen.« (Bollstedt.)
45. Rogate. »Der du im heil'gen Dunkel« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch. defekt.)
46. Himmelfahrt. »Jauchzt ihr Erlösten dem Herrn,« Hymne. (Bollstedt.)
47. Dom. XX p. Trin. »Du bist viel gnädiger« für Chor, Orch., Orgel. 1799. (Thomassch.)
48. Cantate. »Allmächtiger, den die vereinten« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch.)
49. Cantate. »Gelobet sei der Herr« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch.)
50. Cantate. »Gott sei uns gnädig« für Chor, Orch., Orgel. 1806. (Thomassch.)

51. Cantate. »Lobsinge dankerfüllte Welt« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch.)
52. Cantate. »Preis ihm, er schuf« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch.)
53. Solo und Chor. »Du gingst o Heiland hin« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch., ohne Angabe des Autors.)
54. Aria und Chor. »Das war ein herrlicher« für Chor, Orch., Orgel. (Thomassch., ohne Angabe des Autors.)
55. Cantate. »Allmächtiger, den in höhern Chören« für Chor und Orch. Part. (Königsberg.)
56. Cantate »Gott, der du unumschränkt der Allmacht Scepter führst.« (Mittweida.)
57. Cantate. »Danket ihm in der Gemeine.« (Mittweida.)
58. Cantate. »Wo bei sorgenlosen Herden fromme Hirten wachen.« (Mittweida.)
59. Cantate. »Dies ist der Tag.« (Mittweida.)
60. Cantate. »Lasset uns mit einander seinen Namen erhöhen.« (Mittweida.)
61. Chor. »Unser Hirte.« (Thomassch., ohne Angabe des Autors, defekt.)
62. Chor. »Herr, der König freuet sich.« (von Weinlig?, Thomassch., defekt.)
63. Schlußchoral. »Es flieht dahin das Jahr« für Chor, Orch. und Orgel. (Thomassch., ohne Angabe des Autors, defekt.)
64. »*Centone de Versi di Medastasio fatto in occasione del felice il glorioso parto di S. A. R. la Principessa Carolina Teresa*, *sposa del Sino Principe Massimiliano di Sassonia etc.* (Kgl. Privatsammlung, Dresden, Ms. 866 a.)

Endlich gab Weinlig mit Forcht in Meißen eine Monatsschrift für Gesang und Pianoforte: »Erato« heraus. (Kgl. Bibl. Berlin.)

Um das erledigte Kreuzkantorat bewarben sich Joh. Wilh. Eckersberg, Organist in Dresden-Neustadt, August Blüher, Musikdirektor in Görlitz, Chr. Theodor Weinlig, Musiklehrer in Dresden, Gottlob August Krille, Kantor in Wehlen und Christoph Fleischmann, Dom- und Stadtkantor in Meißen. Auf Beschluß des Rathes sollten von diesen Eckersberg, Weinlig und Krille zur Probe zugelassen werden. Da aber Weinlig nach einiger Zeit sein Gesuch zurückzog,[1] ersetzte man ihn durch Fleischmann und bestimmte den 6. August als Tag der Probe. Diese fand Nachmittags 3 Uhr in der Kreuzkirche statt, wo sich außer dem Patron auch der Königl. Hoforganist Anton Dreyßig eingefunden hatte, welcher um Abgabe eines fach-

[1] Über den Grund hierzu vgl. S. 374.

männischen Gutachtens über die musikalischen Leistungen der Bewerber ersucht worden war. Jeder der Petenten hatte, wie üblich, einen Choralvers zu singen und dann eine Kirchenmusik aufzuführen.

In dem schriftlichen Gutachten vom 8. August spricht sich Dreyßig folgendermaßen aus:[1] ». . . Der Herr Cantor Krille hat zwar seinen Choral richtig intonirt und auch so geendet; aber in der Verbindung der Töne dieselben nicht gleichmäßig gehalten, welches bey einem Choralgesang nöthig ist; dem ohngeachtet glaube ich, daß derselbe besseren Unterricht ertheilt, als selbst singt. Die Composition seines Aufgeführten Stückes war dem Zeitgeschmack gemäß mit richtiger, voller und auf Efeckt berechneter Instrumentirung, schönen Modulationen, einen fließenden Gesang, gute Ausführung und Schwung der Gedanken. Kraft und Zartheit wechselden in angenehmer Mischung mit einander; ebenso war auch seine Musick mit Meisterhaften Imitationen und Fugirten Sätzen ausgestadtet, und hat der Componist damit zur Genüge bewiesen, daß es Ihm nicht an Kenntnüßen und Erfindungskraft fehlen würde, auch größere Stücke in Musick zu setzen«. — Fleischmann habe zwar mit schönerer Stimme und deutlicher Aussprache gesungen, seine Komposition sei aber in der Instrumentirung etwas dünn und monoton und »in Ansehung des Zeitgeistes etwas veraltet«. — Eckersberg's Gesang sei sicher und gebunden gewesen. Die Aufführung seiner Komposition zeige den schon geübten Mann, nur hätten die Pauken etwas zu viel zu thun gehabt. Die Instrumentirung sei voll und von guter Wirkung, der Choral darin gebe dem Stücke »eine gewisse Ruhe und Heiligkeit«.

Daraufhin wurde in der Rathssitzung am 10. August 1813

Gottlob August Krille, 10. August bis 24. Oktober 1813,

gewählt und noch an demselben Tage die Bestallungsurkunde ausgefertigt (fol. 94), die ihm am 17. d. M. übergeben wurde, wobei er auf Anfrage den Wunsch äußerte, es möchte betr. des Schuldienstes so gehalten werden, wie bei seinem Vorgänger. —

Krille ist am 20. April 1779 zu Stadt Wehlen geboren, wo sein Vater, Chr. Gottlob Krille, von 1764—1816 Kantor und Organist war, nachdem er vorher als Kinderlehrer in Eisenberg gewirkt hatte. Seine Mutter war Friederike Eleonore geb. Ruinelly aus Neustadt. Der Vater, welcher 1817 in Wehlen starb, war ein tüchtiger Musiker,

[1] B VII[a] 48 Vol. I fol. 92.

der seiner Zeit einen gewissen Ruf hatte, da er es verstand, einen außerordentlich regen musikalischen Sinn unter die Einwohnerschaft Wehlens zu bringen und die Kantoreigesellschaft berühmt zu machen. Diese musikalischen Anlagen waren auf seine Söhne übergegangen, von denen sich zwei als Alumnen der Kreuzschule besonders auszeichneten. Der ältere Chr. Leberecht Krille war am 13. Okt. 1766 geboren und steht in den Schülerverzeichnissen unter den *Translocati* 1783.[1] Er ist derjenige, welcher am 17. Februar 1788 durch die öffentliche Aufführung eines selbstkomponirten Koncertes und einer Kirchenmusik am 3. Weihnachtsfeiertage ein gewisses Aufsehen erregt hatte (vergl. S. 364). Sein jüngerer Bruder, Gottlob August Krille, wurde 1792 Alumnus, als welcher er unter den *Translocati* des Jahres 1796 verzeichnet steht.[2] Auch er war schon auf der Schule als Komponist thätig, wie ein ihm von seinem Lehrer Weinlig bei seinem Abgange ausgestelltes äußerst günstiges Zeugniß beweist, welches er seinem Bewerbungsschreiben im Originale beilegte. Es lautet:[3] »Gottlob August Krill aus Städtchen Wehlen bey Pirna gebürtig, hat während seines 7 jährigen Aufenthaltes als Alumnus hiesiger Schule zum heil. Kreuz neben denen übrigen Wißenschaften der Musik mit großen Fleiße obgelegen, sich sowohl im Gesange, als verschiedenen Instrumenten zu vervollkomnen bemühet, und vorzüglich im Klavierspielen keine geringen Fortschritte gemacht. Sich über dieses der musikalischen Sezkunst, unter meiner, Endesgesezten Anweisung gewidmet, und es in derselben so weit gebracht, daß er auch die Lehre vom doppelten Contrapunkt gefaßet und in Ausübung gebracht, wovon er Proben, nicht allein durch öffentlich aufgeführte, von ihm gesezte Stücke, sondern auch durch den Druck, abgeleget. Hat sich übrigens in seinem sittlichen Betragen, und in der Beobachtung seiner Obliegenheiten, stets zur Zufriedenheit, sowohl seiner Vorgesezten als auch seiner Mitschüler, verhalten. Solches bezeuge ich ihm pflichtmäßig und wünsche ihm zu seinem ferneren Studiren und künftigen Fortkommen allen göttlichen Segen.

Dreßden, den 30. Mart. 1799.

Christian Ehregott Weinlig,
Kantor an der Kreuz-Kirche.«

Bald nach seinem Abgange von der Kreuzschule erhielt Krille das Amt eines Musikdirektors und dritten Lehrers an der lateinischen und Bürgerschule zu Stollberg am Harz. Hier genoß er wegen seiner Geschicklichkeit und Kenntnisse in der Musik ein derartiges

[1] »Pandectae« etc. fol. 277.
[2] ebenda fol. 281.
[3] B VII[a] 48 Vol. I fol. 85.

Ansehen, daß ihm der regierende Graf Carl Ludwig zu Stollberg-Wernigerode das Prädikat eines Kapellmeisters beilegte. Die Ernennungsurkunde vom 16. Dez. 1801 hat Krille gleichfalls seiner Bewerbung im Originale beigelegt. Aus den Schulakten der Stadt Wehlen ergiebt sich, daß er diese Stellung bis 1811 inne hatte, dann aber aus Liebe zu seinem altersschwachen Vater aufgab, der ihn gebeten hatte, sein Substitut zu werden. Zu diesem Zwecke mußte er am 10. Nov. 1811 in der Kirche zu Stadt Wehlen eine Probe ablegen, die er bestand. Mitte August 1813 trat er sodann sein Dresdner Kantorat an, ohne zu ahnen, daß seine Lebenstage gezählt seien. Schwer lastete der Krieg und sein Elend in diesem Jahre über Dresden. Allerhand Seuchen und Epidemien rafften täglich viele Menschen dahin,[1] unter denen auch Krille am 24. Okt., erst 34 Jahre alt, dem Lazarethfieber erlag. Er wurde am 27. Okt. auf dem Johannisfriedhofe beerdigt. Sein Vater ließ als Erbe durch seinen Schwager ein Gesuch an den Rath einreichen um Berichtigung der Ansprüche seines Sohnes an Gehalt und Accidenzien, welches der Rath sofort bewilligte.[2]

Kompositionen Krille's sind:

1. Oster-Kantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Dresden, Hilscher, Bureau de Musique. (Part. in der Kgl. Privatsammlung, Dresden, A 489.) Eine ausführliche Recension derselben befindet sich in der Allgem. musikal. Zeitung, XV. Jahrg. (1813) Spalte 337.
2. Weihnachts-Kantate »Er ist geboren Jesus Christ«. Ms. (Kirchenbibl. zu Mittweida.)
3. Kantate »Gott ist die Liebe«. Part. u. St. Ms. in Mittelsayda (Schlesien).
4. Psalm 33 »Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten«. Für 4 Singstimmen und Orchester. Ms. (Theaterbibl. Dessau.)
5. XV Veränderungen fürs Clavier oder Pianoforte über das Thema »Der Lenz belebet die Natur«. Dresden, Hilscher. (Kgl. Privat-Sammlg. Dresden.)
6. Der Tonschlüssel, oder Ausweichungen von *C* dur und *C* moll in die übrigen Dur- und Moll-Töne von G. A. Krille. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Kgl. Bibl. Dresden.)

Um das abermals erledigte Kantorat bewarben sich H. M. Salomo aus Dresden, Aug. Mühling, Kantor und Musikdirektor in

[1] Vgl. Hasche, Diplomat. Geschichte Dresdens. Bd. V 2. Abthlg. S. 76.
[2] B VII a 192 z.

Nordhausen, Aug. Gottlob Fischer, Kantor und Musiklehrer am Seminar in Dresden-Friedrichstadt und wiederum Christian Theodor Weinlig.

Aus dem Schreiben des Letzteren vom 29. Dez. 1813 ersehen wir, daß er zur Zurückziehung seiner Bewerbung nach dem Tode seines Onkels nur bewogen worden sei, »weil er zur Haltung der für jenen Fall decretirten Cantor-Probe nicht füglich sich entschließen konnte«. Er ersucht darum den Rath auf's Neue, falls er »die Ablegung einer Probe jetzt nicht weiter für nothwendig erachten und ihm solche gütigst erlaßen wollte«, ihn bei Wiederbesetzung der Stelle berücksichtigen zu wollen (fol. 105).

Am 17. Februar 1814 wird denn auch mit großer Majorität

Christian Theodor Weinlig, 1814—1817,

gewählt und ihm tags darauf die Bestallungsurkunde überreicht (fol. 109.) Auch er trug auf Befreiung vom Schuldienst an, daß »es hierunter allenthalben bey den bisherigen Einrichtungen und getroffenen Vereinigungen auch künftig verbleiben möchte«.

Theodor Weinlig war am 25. Juli 1780 zu Dresden geboren als Sohn des Hof- und Justizrathes Dr. Weinlig.[1] Von Jugend auf hörte er in seinem Elternhause viel Musik, sodaß ihm schon früh die Liebe zu dieser eingepflanzt wurde. Sein Hauslehrer war Carl Chr. Th. Hempel, nachmals Sekretär der Königl. Bibliothek in Dresden, der u. a. auch für Ehregott Weinlig den poetischen Text zum Passions-Oratorium des Jahres 1791 geschrieben hatte. Bis 1797 blieb er im elterlichen Hause. Dann bezog er die Universität Leipzig, um die Rechte zu studiren. Nachdem er hier im Jahre 1800 das Examen *pro candidatura* mit der Zensur »*prae ceteris*« bestanden hatte, kehrte er wieder nach Dresden zurück, wo er bis 1803 die juristische Praxis ausübte. In diesem Jahre aber wandte er sich ausschließlich der Musik zu. Er studirte zunächst bei seinem Onkel E. Weinlig besonders die Komposition und dann beim Pater Stanislas Mattei in Bologna den Kontrapunkt, wo er sich derartig auszeichnete, daß er zum Maestro der philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde. Nach vollendetem Studium besuchte er noch die für die Musik wichtigsten Städte Italiens, theils, wie er selbst sagt, »um in den melodischen Theil der Setzkunst noch tiefere Einsichten zu gewinnen,

[1] Werthvolle Mittheilungen aus seinem Leben enthalten die Bewerbungsschreiben um das Dresdener und Leipziger Kantorat (letzteres abgedruckt in den »Grenzboten« 1883., 1. Quartal, S. 576 ff.), ferner sein Nekrolog in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von Rob. Schumann, 1842.

theils aber und vorzüglich, um mich in der wahren Methode des italienischen Gesangs durch die besten Sänger zu unterrichten, in welcher letzteren Rücksicht auch die Namen eines Velluti, David und Tacchinardi mir immer in dankbarer Erinnerung bleiben werden«. Nach zweijährigem Aufenthalte in Italien kehrte er wieder nach Dresden zurück, wo er sich als Lehrer der theoretischen und praktischen Musik niederließ. Seinen Onkel fand er bereits sehr kränklich vor, sodaß dieser ihn nicht selten mit seiner Vertretung betraute. Nach dem Tode desselben bewarb er sich mit folgendem Schreiben um das erledigte Kantorat (fol. 84): »Da durch den am 14. März a. c. erfolgten Hintritt meines Onkels, des Herrn Cantors und Musikdirecktors Christian Ehregott Weinlig's, das Cantorat an hiesiger Schule zum heil. Creutz erlediget worden; so wage ich es, bey Ew. Wohlgeb. um geneigte Übertragung dieser Stelle gehorsamst und ergebenst anzusuchen. Seit eilf Jahren habe ich mich ausschließend der Musick, vorzüglich aber dem Kirchenstyle, gewidmet, und zwar nicht allein praktisch als ausübender Componist, — wie ich dies auf Verlangen durch eine ziemliche Anzahl Kirchenstücke, sowohl mit als ohne Orchester-Begleitung, zu belegen bereit bin, — sondern auch, und namentlich in den letzten fünf Jahren, als Lehrer des theoretischen Theils der Tonkunst. Sowohl über den sogenannten Generalbaß, als über die eigentliche Composition habe ich seither Vorlesungen nach eigenen Sätzen gehalten, welche ich, wenn es Ew. Wohlgeb. gefiele, mir mein Gesuch gütigst zu gewähren, den mir untergebenen Alumnis, so weit sie Lust und Anlage zur Composition hätten und sich zu Tonkünstlern bilden wollten, sehr gern communiciren würde. —

Während meines Aufenthalts in Italien habe ich, neben dem Studio des Contrapuncts, als dem eigentlichen Zwecke meiner Reise, auch Gelegenheit gehabt, die Grundsätze der besten Gesangmethoden zu prüfen, und solche dann bey ertheilten Privatunterrichte in der Singkunst praktisch angewendet und bewährt gefunden; sodaß ich jetzt einem Chore als Lehrer des Gesangs mit Erfolg vorstehen zu können glauben darf. Was endlich die Fähigkeit, eine größere musikalische Aufführung als Direktor leiten zu können, anlangt, so sey es mir erlaubt, mich hier auf das factische Zeugnis des verstorbenen Herrn Cantor Weinlig's zu berufen, da derselbe Kränklichkeits halber mir seit dem Jahre 1809 die Direction des alljährlich am Charfreytage stattfindenden Passions-Oratorii, bekanntlich der bedeutendsten unter allen bey diesen Amte vorkommenden Musicken, übertragen hat. Nach dem Tode meines Onkels aber ist dieses günstige Zeugniß von der hohen Behörde selbst bestätigt worden.

indem Selbige kein Bedenken gefunden, mich auf meine gehorsamste Anfrage zur Direction des diesjährigen Charfreitags-Oratorii und darauf folgenden Osterfest-Musicken ausdrücklich zu authorisiren« . . .

Mit seiner Amtsführung erwarb sich Weinlig in kurzer Zeit die Zufriedenheit seiner Vorgesetzten, sodaß diese ihm im Januar 1815 eine erbetene Gehaltszulage von 100 Thalern, die auch schon sein Onkel erhalten hatte, vom Antritt seines Amtes an bewilligten. —

Nur ein einziges Mal erfahren wir aus den Akten etwas über seine amtliche Thätigkeit. Als man sich nämlich in Dresden rüstete, den Tag der Rückkehr König Friedrich Augusts des Gerechten nach neunmonatlicher Gefangenschaft in Preußen festlich zu begehen, komponirte Weinlig eine Festkantate über Psalm 61, V. 7 und 8, die er am 7. Juni 1815 abends mit 2 Musikchören und 89 Sängern auf dem Schloßplatze bei Fackelschein aufführte, und die dann auf dem Altmarkte nach dem Gesange des Liedes »Nun danket alle Gott« wiederholt wurde. Er dedicirte die Partitur derselben mit einem Begleitschreiben und dem Namensverzeichniß der dabei betheiligt gewesenen Sänger dem Rathe.[1] — Zu verschiedenen Malen wurde Weinlig auch von letzterem herangezogen, ein fachmännisches Urtheil über den Zustand von Kirchenorgeln abzugeben. So findet sich in den Akten[2] ein ausführliches Gutachten über die Orgel der Sophienkirche vom 27. März 1816, in welchem er die Petition der betreff. Organisten um Reparatur auf's Nachdrücklichste unterstützt und den Hoforgelbauer Uthe zur Ausführung derselben vorschlägt. Ein Gleiches liegt vom Juni desselben Jahres über die Kreuzkirchen-Orgel vor. Die Ausführung der befürworteten Reparatur wurde dem Orgelbauer Kayser jun. übertragen. Endlich fungirte Weinlig auch am 23. August 1816 als Sachverständiger bei einer musikalischen Probe zweier um den Posten des Stadtmusikus konkurrirender Bewerber.

Allein trotz des Wohlwollens, das ihm seitens seiner Vorgesetzten entgegengebracht wurde, fühlte er sich doch nicht in seinem Amte wohl. Schon am 22. September 1817 sucht er um Entlassung am Schluße des laufenden Kirchenjahres nach, da, wie er sagt, »die mit der gewissenhaften Verwaltung meines Amtes und namentlich mit der Abwartung der Frühkirche zur Winterszeit oft verbundenen Erkältungen, sowie die durch mancherley Veranlassungen noch öfter herbeygeführten, unvermeidlichen Ärgernisse zu nachtheilig auf meine,

[1] Sie befindet sich im R.-A. G XXVIII 32.
[2] D XXXIV 21.

ohnehin leidende Brust wirken, so daß ich mit Grund befürchten muß, meinen Kindern vor der Zeit entrissen zu werden«. Daß der eigentliche Grund hierzu die »unvermeidlichen Ärgernisse« waren, erfährt man auch aus seinem Bewerbungsschreiben um das Leipziger Kantorat, wo er, um falschen Deutungen seines Rücktritts vom Kreuzkantorat zu begegnen, erklärt: einzig und allein der Umstand, daß ihm die Ausübung seiner ihm über alles heiligen Dienstpflicht zur Unmöglichkeit gemacht worden sei — wo seine Ehre als Mensch und als Künstler auf dem Spiele gestanden habe — sei der Grund seines, von einem Gatten und Vater gewiß nur nothgedrungen gethanen Schrittes gewesen, er bitte aber verschweigen zu dürfen, wie jener Umstand herbeigeführt worden sei. Offenbar handelt es sich hierbei um Streitigkeiten mit dem Rektor, wie dies aus einem Passus seines Empfehlungsschreibens für seinen Schüler Julius Otto wohl unzweideutig hervorgeht.[1]

Weinlig wurde nun wieder Privatlehrer der Komposition, des Gesangs und Pianofortespiels und übernahm hierzu die Direktion der Dreyßig'schen Singakademie. Als dann am 16. Febr. 1823 der Leipziger Thomaskantor Schicht gestorben war, wurde er an dessen Stelle berufen, nachdem er ein Empfehlungsschreiben C. M. v. Weber's erhalten und an den Rath zu Leipzig eingesandt hatte, und auch von Chr. Gottfried Körner in Berlin, dem Vater Theodor Körner's, auf eine an ihn ergangene Anfrage ein sehr günstiges Urtheil über W. eingegangen war.[2] Dieses neue Amt trat er am 10. Juli an und führte es 19 Jahre lang mit großer Gewissenhaftigkeit, ohne weiter an die Öffentlichkeit hervorzutreten. Er starb am 7. März 1842.

Die Kompositionen Weinlig's sind hinsichtlich des Textes und Musikcharakters im allgemeinen kirchlich gehalten. Noch in den letzten Jahren wurden sie vom Leipziger Thomanerchore öfter mit Erfolg aufgeführt, was für ihren Werth sprechen dürfte. Sonst aber wird man auf den Koncertprogrammen auch seinem Namen nur selten noch begegnen. Von Bedeutung ist Weinlig aber als Theoretiker. So ist wohl auch das Werk über die Fuge, welches er noch in den letzten Jahren seines Lebens ausarbeitete, als seine wichtigste Arbeit zu bezeichnen. Zudem besaß er eine hervorragende

[1] Vgl. S. 392. — Seit dem Jahre 1816 leitete die Kreuzschule der thatkräftige Rektor Chr. Ernst Aug. Gröbel, dessen Reformen sich hauptsächlich auf das Alumneum und die Chorverhältnisse erstreckten, wodurch er wohl öfter in die althergebrachten Befugnisse des Kantors eingegriffen haben mag.

[2] Beide Empfehlungsschreiben sind abgedruckt in den »Grenzboten« 1883, 1. Quartal, S. 577 f.

Lehrgabe, durch die er sich eine große Zahl dankbarer Schüler erwarb, zu denen sich auch Richard Wagner in der autobiographischen Skizze bekannte, die er 1843 in der »Zeitung für die elegante Welt« veröffentlichte. Hier sagt er u. a.: »Ich fühlte die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich einen Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen . . . Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich soweit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen imstande war.« In gleicher dankbarer Anerkennung gedenkt auch Julius Otto seiner in dem Bewerbungsschreiben um das Kreuzkantorat im Jahre 1828.[1]

Von Weinlig's Kompositionen und sonstigem litterarischen Nachlaß konnte ich folgendes ausfindig machen:

I. Für den Musik-Unterricht.

1. Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge, für den Selbstunterricht verfaßt von Chr. Th. Weinlig. Dresden 1845. 4°. 2. Ausgabe 1852.
2. 18 Kurze Singübungen für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Fr. Hofmeister.
3. 25 kurze Singübungen für die Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte, zunächst als Hülfsmittel zum sichern Auffassen und Treffen der Intervalle entworfen. Leipzig, Fr. Hofmeister.
4. Leitfaden beim mündlichen Unterricht in der musikalischen Setzkunst; vorgetragen von Chr. Theod. Weinlig, Cantor an der Kirche zum Heil. Kreutz und an den drey Hauptkirchen zu Dresden. Aufgesetzt von dessen Schüler Carl Boromäus v. Miltitz. Scharffenberg in den Jahren 1815—16. 3 Bde. handschriftlich, in der Kgl. Bibl. zu Dresden (Mus. A. 283).
5. Vorlesungen über General-Baß und Composition überhaupt durch den Musickmeister Hrn. Theodor Weinlig zu Dresden, im Okt. 1810 gehört durch Morgenroth. 3 Bde. in Fol. handschriftlich. (Bd. II:

[1] Vgl. dieses S. 392.

Exercitia in der Composition während des gemachten Cursus beim Musickmeister Hrn. Weinlig vom 1. Oktober 1810 bis ultimo April 1811 durch Morgenroth. — Bd. III: Beilage zu den Vorlesungen über General-Baß und Composition. Dresden, im Okt. 1810.) Kgl. Bibl. zu Dresden.

II. Kirchenmusiken, Kantaten etc.[1]

1. Oratorium: Die Feier der Erlösung, »Töne frommer Wehmuth Klage« für Chor und Orchester. (Notenbibl. der Thomasschule, Leipzig.)
2. Missa in *B*, für Chor, Orchester und Orgel. 1806. (Thomasschule.)
3. Te Deum laudamus für Chor und Orchester. (Thomasschule.)
4. 5 Kantaten. (Thomasschule und, mit Ausnahme der letzten, Kgl. Privatsammlung Dresden.)
   a) »Hilf deinem Volke« (Kyrie). Deutsche Übersetzung der obigen Messe in *B*.
   b) »Jauchzet Gott« (Gloria).
   c) »Gott, dein Weg ist heilig« (Credo).
   d) »Gott der Herr, der Mächtige« (Sanctus).
   e) »Gott, sei uns gnädig«.
5. Psalm 61 »Allmächtiger, verläugne des Königs«. Zur Rückkehr des Königs Friedr. August 1815. (Thomasschule; Partitur auch Rathsarchiv Dresden G XXVIII 32.)
6. Psalm 90 »*Qui habitat in adjutorio*«. (Thomasschule.)
7. Psalm 126 »*Beati omnes, qui timent*« (»Gnädig und barmherzig«) für Chor, Orchester und Orgel. 1808. (Thomasschule.)
8. Hymne »Dank, so rufet empor«. 1830. (Thomasschule.)
9. Magnificat »Gott ist's, den meine Seele« für Chor, Orchester und Orgel. (Thomasschule; Kirchenarchiv zu Divi Blasii, Mühlhausen in Th.; Kgl. Privatsammlung Dresden; Großherzogliche Privatsammlung Schwerin.[2])
10. Magnificat »Meine Seele erhebet den Herrn«. 1817. (Thomasschule; Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 22987, Nr. 7.)
11. Stabat Mater »Mit der Wehmuth bangem Sehnen«. 1808. (Thomasschule.)

---

[1] Alles Folgende ist nur als Ms. vorhanden.

[2] Hier gedruckte Part. mit dem Titel: »Deutsches Magnificat« von Hohlfeldt. Breslau, L. G. Förster (1833). — Das handschriftliche Exemplar der Kgl. Privatsammlung Dresden trägt den Titel: »Der Lobgesang Mariens«.

12. Salve Regina, *composto da C. T. Weinlig, Accad. filarm. di Bologna, a 4 Voc. con Strom. Part. Roma 1808.* (Autograph, Berlin.)
13. Inno: O gloriosa Virginum, *composto da C. T. Weinlig, Accadem. filarm. di Bologna. 4 Voc. con Strom. Part. Roma 1808.* (Autograph, Berlin.)
14. »Aufer a nobis« für 4 Singst. *G* moll. Partitur Quer-Folio. (Berlin, Ms. 22985.)
15. »Salve redemtor« für 4 Singst. mit oblig. Violoncell und Fondamento. *B* dur. Part. Quer-Folio. (Berlin, Ms. 22985.)
16. »Grates nunc omnes« für 4 Singst. *Es* dur. Part. Quer-Fol. (Berlin, Ms. 22985.)
17. »Pater noster« für 4 Singst. *Es* dur. Part. 1810. Quer-Fol. (Berlin, Ms. 22986.)
18. »O lux beata trinitas« für 4 Singst. *A* dur. Part. 1820. Quer-Folio. (Berlin, Ms. 22986.)
19. »Domine ad adjuvandum me festina« 4 Voc. *B* dur. *Roma li 13. Marzo 1807.* (Autograph, Berlin.)
20. Weihnachts-Cantate »Das Volk, so im Finstern«. (Thomasschule; Bibl. Kreuzkirche, Dresden.)
21. Weihnachts-Cantate »So weit der Sonne Herrlichkeit«. 1809. (Thomasschule; Kgl. Privatsammlung, Dresden.)
22. Weihnachts-Kantate »Welt, geboren ward dir heute«. Part. (Berlin, Ms. 22987.)
23. Festo Circumcis. »Der Ewige herrscht«. 1814. (Thomassch.)
24. Oster-Cantate »Du wirst seine Seele nicht«. (Thomasschule; Kreuzkirche.)
25. Ostern und Himmelfahrt »Singt ihm, Erlöste«. Partitur. (Berlin, Ms. 22987.)
26. Pfingst-Cantate »Zeuch ein, zu deinen Thoren«. (Thomasschule; Kreuzkirche.)
27. Pfingstcantate »Der du im heilgen Dunkel«. Part. (Berlin, Ms. 22987.)
28. Dom. I p. Trin. »Herr du siehst es«. Part. (Berlin, Ms. 22987.)
29. Dom. VIII p. Trin. »Sehet zu, wie ihr vorsichtig«. 1815. (Thomassch.)
30. Dankcantate. »Du bist mein Gott«. Part. (Berlin, Ms. 22987.)
31. Cantate von Körner und Weinlig, aufgeführt von der Dreyßigschen Singeanstalt bei Einweihung des neuen Saals am 4. Oct. 1810. »Dem Chaos im Dunkel der Nacht«. Part. Qu.-Fol. (Berlin.)
32. Cantate über den Tod »Wenn nach arbeitsvollem Lauf«. F dur. (Berlin, Ms. 22987.)

33. Cantate auf den Anzug (und Abzug) eines Geistlichen. Mit doppeltem Text:
    a) »Ihr Stunden eilt, beschleunigt euern Lauf.« Part. (Berlin, Ms. 22987.)
    b) »Sie eilten hin, dahin sind sie geflohen«.
34. Cantate »Die Stunde ist hier«. (Viell. von Ehreg. Weinlig? Thomassch.)
35. Cantate »Es donnern die rauschenden Fluten«. (Thomassch.)
36. Cantate »Gepriesen sei Jehovas Name« für Chor, Orch. und Orgel. (Thomassch.)
37. Cantate »Gott Jehova« für Chor und Orch. (Thomassch.)
38. Cantate »Unser Vater in den selgen«. (Thomassch.)
39. Cantate »Jesu Redemptor optime«. Ohne Angabe des Autors. (Thomassch.)
40. Cantate (von Weinlig?) »Wie hehr und heilig strahlt«. Ohne Angabe des Autors, defekt. (Thomassch.)
41. Cantate »Preiset mit feurigem Danke den Herrn«. 1814. (Kirchenarchiv zu Divi Blasii in Mühlhausen i. Th.)
42. Cantate »Unser Vater in des Himmels Höhen« von C. C. Hohlfeldt. (Kgl. Privat-Sammlg. Dresden.)
43. Chor mit concertirendem Sopran. »Erhabner Schöpfer«. F dur. (Berlin, Ms. 22987.)
44. »Das Dank-Opfer, eine Rede mit Chören zur Feier am 23. Dez. 1816. Gedichtet v. F. Kind.« Part. Ms. Text: »Wenn du erscheinst in deinem hehren Lauf« etc. (Kgl. Privat-Sammlg. Dresden.)

Nicht lange nach der Amtsniederlegung Weinlig's gingen neue Bewerbungen ein von Joh. Fr. Sam. Döring, Kantor in Altenburg, F. F. Schwarz, Kantor zu Dresden-Neustadt, Chr. Fr. Herrmann, Kantor in Greiz, und Friedr. Uber in Leipzig.

Zur Empfehlung des Letzteren sandte der Senator J. D. Merbach in Dresden an den Bürgermeister folgenden Auszug aus einem Briefe seines Freundes Härtel in Leipzig vom 15. Okt. 1817:[1] »Uber hat mehr methodische allgemeine Bildung, als die meisten Musicer, ist ein gründlicher Theoretiker seiner Kunst und selbst ein achtbarer Componist, ist auch nicht ohne ziemliche practische Fertigkeit. Unter dem König Hieronymus dirigirte er in Cassel eine Zeit lang das Königliche Orchester, ging dann nach Auflösung der Königlichen

[1] B VII^a 48 Vol. I fol. 119.

Westphälischen Capelle nach Maynz als Direktor des dortigen Opernorchester, dann nach Dresden als Musicdirecktor der Secondaischen Opern, und ist nun, da diese Oper und mithin auch seine Anstellung aufgehört hat hier, ohne Stelle. Gegen ihn weiß ich in der That nichts nachtheiliges. Für seine allgemeine Bildung kann Ihnen zeugen, daß er als Mitarbeiter der musicalischen Zeitung viele recht brave Beiträge, theils Recensionen, theils Musicberichte geliefert hat, und jetzt hier Vorlesungen über Music hält« etc.

Zur Probe, welche der Superintendent D. Tittmann auf den 15. Dez. festsetzte, wurden Döring, Uber und Herrmann zugelassen. Uber schreibt jedoch am 25. Nov. an den Rath (fol. 129 f.), daß er leider zur Probe nicht nach Dresden kommen könne, da er gegenwärtig keine anderen Einnahmen habe, als was er durch seine täglichen Privatarbeiten erwerbe, da er also durch diese Reise einen unersetzlichen Verlust an Zeit und Geld erleiden würde. Er bitte darum um Erlaß der Probe. »Auch darf ich mir schmeicheln«, fährt er fort, »in der musikalischen Welt nicht mehr ganz unbekannt zu seyn und sowohl als Direktor der Kgl. Westphäl. Oper in Cassel und zuletzt als Musikdirektor der J. Secondaschen Oper in Dresden und Leipzig, in dieser Qualität, wie auch durch meine theils an mehrern Orten aufgeführten, theils im Druck erschienenen und im Publico mit Beyfall aufgenommenen Kompositionen als Komponist, und durch meine theoretischen Arbeiten in verschiedenen gelehrten und belletristischen Zeitschriften als Theoretiker hinlängliche Proben meiner musikalischen Fähigkeiten und Kenntnisse abgelegt zu haben, worüber ich erböthig bin schriftliche Zeugnisse competenter Richter und der angesehensten und achtbarsten Männer sowohl hier als in Dresden beyzubringen, auch sowohl die Decrete meiner vormaligen Anstellung in Braunschweig und Cassel, als auch zum Beweiß meines akademischen Cursus meine Universitätsmatrikel beyzulegen.«

So fand denn am bestimmten Tage Vormittag $^1/_2$ 12 bis $^1/_2$ 1 Uhr in der Kreuzkirche die Probe ohne Uber statt, wozu Theodor Weinlig als Sachverständiger geladen war.[1] Der Rath konnte sich jedoch zu der Wahl eines von beiden nicht entschließen, sodaß Uber von neuem unter Zusicherung einer Entschädigung zur Ablegung einer Probe am 17. Febr. 1818 Vorm. 11 Uhr aufgefordert wird, wozu auch noch Joh. Chr. Barthel, Hoforganist und Musikdirektor an der Schloßkirche in Altenburg, der sich neben vier anderen inzwischen noch beworben hatte, eingeladen wird. Das Resultat derselben ist, daß

[1] Sein schriftliches Gutachten befindet sich a. a. O. fol. 144 f.

Friedrich Christian Hermann Uber, 1818—1822,

zum Kantor gewählt wurde. In einem Schreiben wird ihm jedoch mitgetheilt, daß er vor Antritt des Amtes noch die Bescheinigungen beibringen müsse, daß er »auf einer Universität den akademischen Cursus vollendet und der lutherisch-evangelischen Religion zugethan« sei (fol. 162). Uber antwortet am 28. Febr., daß er spätestens Sonnabend vor Palmarum in Dresden einzutreffen gedenke, da er für die Karfreitagsmusik doch einige Proben werde halten müssen. Als Beweis seines akademischen Studiums legt er die Matrikel der Universität Halle bei. Einen Taufschein, den er sich in seiner Vaterstadt Breslau erst ausstellen lassen müsse, da er dessen außer bei seiner Verheirathung nie bedurft habe, werde er nachsenden. Hierauf stellt man ihm am 9. März die Vokations-Urkunde aus (fol. 165).

Aus dem oben Mitgetheilten ist uns schon ein gut Theil der Lebensgeschichte Uber's bekannt geworden. Wir fügen hier noch einige ergänzende Mittheilungen hinzu.[1] Er entstammte einer alten Breslauer Familie. Sein Vater Chr. Benjamin U. war in derselben Stadt 1746 geboren und starb um 1812 als Oberamts-Regierungsadvokat und Kgl. Justizkommissarius. Er war zugleich ein gründlich gebildeter Musiker und Virtuos auf mehreren Instrumenten, besonders auf dem Klavier. Bei ihm gingen alle bedeutenden Tonkünstler und die geistreichsten Personen Breslaus ein und aus. Mittwoch und Sonnabend fand regelmäßig in seinem Hause eine öffentliche Aufführung von Quartetten, Symphonien, kleinen Opern und Schauspielen statt, nicht selten auch von eigenen Kompositionen Uber's, die er, wenn sie Beifall fanden, durch den Druck veröffentlichte. Daß auch seine Frau sehr musikalisch war, beweist z. B. der Umstand, daß sie die Franklin'sche Harmonika, welche durch Uber in Breslau zuerst eingeführt wurde, meisterhaft zu behandeln verstand. — Dieses Haus war die Heimath unseres Kantors. Er erblickte hier am 22. April 1781 das Licht der Welt. Kein Wunder, wenn sich schon in dem Knaben, auf den das Talent seiner Eltern übergegangen war, und dem der Vater eine ausgezeichnete musikalische Erziehung angedeihen ließ, eine Vorliebe für die Musik bemerkbar machte. Dennoch aber wünschte sein Vater nicht, daß er sich ihr ganz widmete, vielmehr sollte er als der älteste Sohn Jurist werden. Darum mußte er das Elisabethaneum zu Breslau absolviren und durfte sich nur in seinen Mußestunden mit Musik beschäftigen. Schon in dieser

[1] Vgl. Schilling's Musiklexikon, Bd. VII S. 715 ff.

Zeit war er ein guter Violinist, als welcher er auch bei den Aufführungen im väterlichen Hause mitwirkte. Im Jahre 1800 bezog er die Universität Halle, wo u. A. die Professoren Maaß und Türk seine Lehrer waren. Letzterer besonders erkannte Uber's bedeutendes Talent und suchte ihn zu bestimmen, ganz zur Musik überzutreten. Zu diesem Zwecke übertrug er ihm 1801 die Direktion seiner Winterkoncerte. Auch als Komponist machte sich Uber in Halle durch ein mit allgemeinem Beifall selbst vorgetragenes Violinkoncert in *D* bekannt, ferner durch die große Kantate »Das Grab« und durch Bruchstücke einer unvollendeten Oper »Die Ruinen von Portici«. Im Oktober 1803 verließ er die Universität wieder und kehrte nach Breslau zurück, um nach dem Willen seines Vaters die juristische Laufbahn zu beginnen. Allein er fühlte sich in diesem Berufe nicht wohl. Als darum sein Vater, bewogen durch Türk's Fürsprache und durch eine neue große Kantate seines Sohnes, »Die Feier der Liebe«, welche einen nicht geringen Eindruck auf ihn machte, schon im nächsten Jahre seine Erlaubniß gab, daß dieser ganz zur Musik übergehe, so erfüllte er damit den langgehegten, sehnlichsten Wunsch desselben. Mit Eifer gab sich dieser nun den Studien hin, sodaß er schon Ende 1804 so weit war, daß ihn der Fürst Radziwil mit nach Berlin nahm, wo er u. A. Bernhard Romberg kennen lernte und durch dessen Empfehlung eine Anstellung beim Prinzen Ludwig Ferdinand von Preußen erhielt. Im März 1806 gab er dort sein erstes großes Koncert, dem auch der Königliche Hof beiwohnte. Durch die Ereignisse der Jahre 1805 und 1806 verlor er jedoch diese Stellung wieder, worauf er einem Rufe nach Braunschweig Folge leistete. Im Dezember 1808 wurde er sodann erster Violinist in der Königl. Kapelle zu Cassel und im Januar 1809 Kapellmeister bei der deutschen Oper daselbst. In dieser Zeit komponirte er mehrere kleine Violin-Koncerte und Duette, das Intermezzo »Der falsche Werber«, ferner eine melodramatische Bearbeitung von Schiller's »Taucher« und die Musik zum Klingemann'schen Drama »Moses«. Nach Aufhebung des deutschen Theaters in Cassel schrieb er mehrere französische Opern, von denen sich »Les Marins« länger erhielt und bekannter wurde. Mit dem Sturze des Königthums Westphalen war auch Uber's Wirksamkeit in Cassel zu Ende. Er erhielt jedoch bereits im Januar 1815 ein neues Engagement als Kapellmeister an der Oper zu Mainz. Neben anderen Kompositionen schrieb er hier besonders die Oper »Der frohe Tag«. Von Mainz kam er jedoch schon im März 1816 nach Dresden als Kapellmeister der Seconda'schen Operngesellschaft, ohne indessen auch hier eine bleibende Stätte zu finden. Nach Auflösung der Gesellschaft zog

er sich nach Leipzig zurück, wo er seinen Unterhalt durch Privatunterricht, Vorlesungen über Musik und litterarische Thätigkeit erwarb. So lieferte er z. B., wie erwähnt, zahlreiche Beiträge für die »Allgemeine Musikalische Zeitung«, und wird auch unter den Mitarbeitern für das Brockhaus'sche Konversationslexikon genannt. Von neuen Kompositionen ist hier besonders die noch in Dresden geschriebene Musik zu dem allegorischen Stücke »Saxonia« zu nennen.—

Man kann die Wahl Uber's durchaus als eine gelungene bezeichnen, denn er besaß nicht nur einen bedeutenden Namen als Künstler, sondern genoß auch im Lehrerkollegium der Kreuzschule wegen seiner gediegenen allgemeinen Bildung das größte Ansehen. — Nachrichten aus seiner Amtszeit enthalten die Akten nur wenige: Am 1. Juni 1818 wurde ihm vom Rathe eine Prüfung der berühmten Orgel Silbermann's in der Frauenkirche übertragen. In seinem schriftlichen Gutachten befürwortet er eine schleunige Reparatur derselben.[1] Ferner wurde er am 20. Sept. 1821 zum Schiedsrichter bei der Organistenprobe in der Kirche zu Dresden-Neustadt ernannt.[2] Als Beweis der Zufriedenheit des Rathes mit seiner Amtsführung wurde ihm eine persönliche Gehaltszulage von 100 Thlr. jährlich vom 1. Dezember 1817 ab bewilligt.[3]

Bemerkenswerth ist, daß unter seinem Kantorate, Anfang 1819, der Rath damit umging, die Annenschule wegen geringer Frequenz in eine Bürgerschule zu verwandeln, den Chor der Annenkirche eingehen zu lassen und die Verrichtungen desselben dem Kreuzchore mit zu übertragen. Ein vom Rektor der Kreuzschule eingefordertes Gutachten wünscht jedoch, daß man von jeder weiteren Belastung der Chorschüler absehen möge, da das zusehr nach außen gerichtete Interesse den wissenschaftlichen Sinn und die Disciplin derselben schädigen werde. Dem gegenüber liegt ein im Auftrage Uber's ausgearbeiteter Plan bei, wie der Kreuzchor auch ohne weitere Verstärkung die gesangliche Versorgung der Gottesdienste in der Annenkirche mit übernehmen könne,[4] den der Kantor mit einigen Modifikationen gut heißt. Die Umwandlung der Annenschule erfolgte

---

[1] D XXXIV 28[k] fol. 28.
[2] D XXXIV 18 Vol. I fol. 72.
[3] B III 64 fol. 106 ff.
[4] Der Verfasser (Präfekt Seidel) schlägt vor, den Hauptgottesdienst in der Annen- und Frauenkirche durch je eine Hälfte der Kurrendaner (je 10) versorgen zu lassen, während die Alumnen die Kirchenmusik in der Kreuzkirche singen sollen. Nachmittags- und Wochengottesdienste könnten durch Neueinrichtung einer 7. »Part« in allen vier Kirchen bestellt werden etc.

jedoch erst 1824, während sich jener Plan zur weiteren Heranziehung des Kreuzchores — zum Glück für dieses Institut — zerschlug.

War schon von jeher das Leben Uber's eine Reihe widriger Geschicke, so sollte er sich auch in dieser sicheren und angenehmen Stellung als Kantor eines ungetrübten Glückes nicht freuen können. Eine nur selten unterbrochene Kränklichkeit hemmte seine Thätigkeit auch als Komponist, von der man bei seinem Talent und seiner Produktivität noch viel hätte erwarten können. Und doch schrieb er in den wenigen schmerzfreien Tagen und Stunden noch manche bedeutende Stücke, von denen wir mit Übergehung von kleineren Sachen eine von Fr. Kuhn gedichtete große Kantate nennen, die er zur Vorfeier der 50jährigen Regierung des Königs von Sachsen am 19. Sept. 1818 in der Frauenkirche aufführte, wobei die beiden Schlußchöre aus der Kuppel gesungen wurden. Ferner komponirte er die Kantate »Die Feier der Auferstehung«, die Musik zu dem Drama »Der ewige Jude« und das Oratorium »Die letzten Worte des Erlösers«, welches zugleich sein letztes Werk war. An demselben Karfreitage 1822 (am 2. März), an welchem dieses zum 1. Male in der Kreuzkirche aufgeführt wurde, verschied er nach langer und schmerzhafter Krankheit in einem Alter von noch nicht 41 Jahren und wurde am 5. März auf dem Trinitatisfriedhofe beerdigt.« —

Auch sein Bruder Alexander U., geb. 1783, besaß viel musikalisches Talent. Er machte sich besonders als ausgezeichneter Violinist und später Violoncellist einen Namen, war mit C. M. von Weber, F. W. Berner und Klingohr befreundet und starb schon 1824 als Kapellmeister des Reichsgrafen von Schönaich und Fürsten von Karolath.

Die Wittwe des Kantors Uber reichte am 18. März 1822 ein Pensionsgesuch für sich und ihre drei unerzogenen Kinder ein, welches ihr bewilligt wurde.[1]

Von Kompositionen Uber's besitzt die Notenbibliothek der Kreuzkirche als Manuskript:

1. Oratorium »Die letzten Worte des Erlösers«.
2. Kantate »Das Grab«.

Die Kgl. Privatmusikaliensammlung zu Dresden:

3. »Der Taucher,« Ballade von Schiller, mit melodramatischer Orchesterbegleitung. Part. Ms.

Die Königliche Bibliothek zu Dresden:

4. Cantate zur Vorfeier der 50jährigen Regierung S. Majestät des Königs v. Sachsen, am 19. Sept. 1818 in der Frauenkirche

[1] B III 64 fol. 196 ff.

zu Dresden aufgeführt von Chr. Friedr. Herrmann Uber, für großes Orchester, Chor und Solostimmen. Part. Groß-Fol. Ms. (Mus. B 252, Prachtexemplar mit Goldschnitt.)

Die Königl. Bibliothek zu Berlin:

5. *Ariette avec Variations pour le Violon avec Basse.* Vienne, Hofmeister und Co.

Ferner erschien noch im Druck:

6. »*1er Concerto*« in E moll. op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
7. *Romances et Chansons françaises.* Leipzig, Peters.

Um die erledigte Stelle sandten nicht weniger als 14 Bewerber ihre Gesuche ein, von denen hier nur genannt sein sollen: 1) Heinrich Marschner aus Zittau, der seinem Schreiben eine warme Empfehlung C. M. v. Weber's und eine günstige Kritik seiner neuen am 19. Juli 1820 zum ersten Male in Dresden aufgeführten Oper »Heinrich IV. und D'Aubigné« aus dem »Litterarischen Merkur« (Juli 1820) beilegte. 2) Aug. Blüher, seit 1814 Kantor und Musikdirektor im Görlitz, Schüler Th. Weinlig's, mit einer Empfehlung Joh. Schneider's in Görlitz. 3) Chr. Friedr. Herrmann, Kantor in Greiz. 4) Tim. Ehregott Albani, Kantor und Organist in Königstein. 5) Fr. Wilh. Agthe, K. S. Kammermusikus in Dresden-Neustadt, mit einem Empfehlungsschreiben des Großherzogl. Kapellmeisters Aug. Eberhard Müller in Weimar. 6) Chr. Aug. Pohlenz, Musikdirektor an der Universitätskirche und Organist zu St. Thomae in Leipzig, und 7) Carl Heinrich Zöllner, Privat-Musiklehrer in Warschau.

Zur engeren Wahl wurden jedoch nur die ersten Drei und Agthe zugelassen, von denen wiederum Herrmann von einer Probe befreit wurde, da man ihn bereits früher gehört hatte. Marschner legte seine Probe am 3. Mai ab, Blüher am 10. und Agthe am 12. Mai während des Vormittagsgottesdienstes. Die Texte der Kantaten von Blüher und Agthe liegen bei den Akten (fol. 210 f. und 212 f). Als musikalischer Sachverständiger war auch hier wieder Th. Weinlig herangezogen worden. In seinem Gutachten sagt er (fol. 214—16), es sei schwierig, einen der drei Kompetenten hinsichtlich der Kunst unbedingt als den Besten zu bezeichnen, da alle Drei nach ihren Leistungen zu einer Wahl fähig seien. »Herr Marschner hat in seinem Kyrie einen recht braven, im ächten Kirchenstyl geschriebenen und mit mannigfachen Imitationen reich ausgestatteten Satz produzirt. Das Gloria, obwohl nicht arm an musikalischen Schönheiten, schien mir aber doch — mit Ausnahme des lobenswerthen Mittelsatzes — ein wenig zu wild für die Kirche, und zeigte keine ganz sichere

Haltung. Dagegen war die Schlußfuge wieder recht gut, brillant und mit Leichtigkeit gearbeitet. Die Instrumentirung war zwar größtentheils zweckmäßig, aber doch hier und da nicht ganz der Natur der Instrumente entsprechend, so wie dieß einem jungen Componisten, bei noch nicht völlig ausreichender Erfahrung wohl manchmal zu begegnen pflegt.«

Bezüglich Agthe's sagt er: »Herr Agthe produzirte eine Composition, die, mit alleiniger Ausnahme des Schlußchors, ganz ausgezeichnet gut zu nennen war. Durchaus sichrer und wahrhaft würdevoller Styl, singbare und zugleich ausdrucksvolle Melodie, kräftige Führung der Bässe, musterhafte Ausarbeitung der Mittelstimmen, eine Instrumentirung als ob das Stück eigends für die Kreutzkirche geschrieben worden wäre; — alles dieß waren Eigenschaften, die jeden unpartheiischen Zuhörer vollkommen befriedigen mußten. Nur das Schlußchor machte, wie schon gesagt, hiervon eine Ausnahme. Es schien in Eil komponirt, denn die Gedanken waren zusammengerafft, der Styl verlor seine kirchliche Würde, und die Zierde eines completten Kirchenstücks, — eine Fuge, — vermißte man am Schluße um so schmerzlicher, da man wohl mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen durfte, daß der Künstler, der eine so brav ausgearbeitete Composition lieferte, wie die ganze übrige Cantate war, gewiß auch eine gute Fuge schreiben konnte, wenn er nur wollte, — oder die Zeit dazu hatte.

In Rücksicht der Direction des Orchesters haben sämmtliche Herren Competenten gut bestanden, und den Takt mit Festigkeit und Ausdauer geführt. Sollte ich ja einen derselben ausheben, als den, dessen Art zu dirigiren mir die deutlichste und für das ganze Orchester verständlichste geschienen, so wäre es Herr Agthe.«

Daraufhin wurde in der Rathssitzung vom 30. Mai

Friedrich Wilhelm Agthe, 1822—1828,

mit sämmtlichen Stimmen zum Kantor gewählt. — Unterdessen hatte auch der Collega VI M. Liebel um Beförderung in die fünfte Lehrerstelle gebeten, da er bisher nicht nur den Unterricht für den Kantor mitbesorgt habe, sondern seit einigen Jahren die 6. Klasse überhaupt weggefallen sei, sodaß er mithin als wirklicher Lehrer der 5. Klasse, nicht als Stellvertreter zu betrachten sei. In Folge dieser allerdings stichhaltigen Argumente wurde Liebel zum Collega V befördert und Agthe zum Sextus ernannt, vorausgesetzt, »daß dem neu erwählten Cantor in seinen Emolumenten dadurch kein Nachtheil entstehen werde«. Doch soll letzterem »die Überlaßung der Emolu-

mente an die Uber'sche Wittwe auf ein halbes Jahr von Zeit des Ablebens ihres Ehemannes an zur Bedingung gemacht werden«. Die Bestallungsurkunde wurde ihm am 1. Juni ausgefertigt (fol. 218 f.).

Agthe entstammt einer weitverzweigten musikalischen Familie. Nach seinem Bewerbungsschreiben (fol. 194—196) ist er im Jahre 1796 in Sangerhausen als Sohn des Bürgers und Nadlers Joh. Friedr. Agthe geboren.[1] Er studirte bei dem tüchtigen Organisten seiner Vaterstadt, Herrmann, Komposition und Gesang, nachdem er bereits auf mehreren musikalischen Instrumenten Fortschritte gemacht hatte. Darauf setzte er zwei Jahre lang seine Studien beim Großherzogl. Kapellmeister in Weimar, früheren Thomaskantor in Leipzig, Aug. Eberhard Müller fort, wo er die Freude hatte, einige seiner Kompositionen öffentlich aufgeführt und durch den Stich vervielfältigt zu sehen. Jetzt habe er, sagt er, bereits das 21. Werk vollendet, von denen die meisten gedruckt seien. Nachdem er sodann ein halbes Jahr Lehrer für Gesang und Pianofortespiel im Hause des Kabinets-Ministers Grafen von Einsiedel gewesen, wurde er im Jahre 1818 Mitglied der Königl. Kapelle in Dresden. Während dieser Zeit habe er sich in freien Stunden viel mit der Komposition beschäftigt und er berufe sich hierfür auf die im Jahre 1818 von ihm zur Einweihung der Stadtkirche zu Bischofswerda komponirte und von der Königl. Sächs. Kapelle unter der Direktion des Kapellmeisters Ritters Morlacchi aufgeführte Kantate, welche den Beifall der Kenner einer zweckmäßigen Kirchenmusik gefunden habe. Auch in der weltlichen Musik habe er sich versucht und eben jetzt verschiedene Musikstücke zu einem neuen Trauerspiele »Anna von Boleyn« von Gehe geschrieben.

Das einzige Schriftstück, welches von ihm aus der Zeit seines Kantorats in den Akten noch vorhanden ist und einen kurzen Einblick in dasselbe gewährt, datirt vom 26. Januar 1828 (fol. 222—25). Es ist ein Gesuch um Erhöhung seines Gehaltes, oder Bewilligung einer jährlichen Summe Geldes, da er das Stadtmusikchor bei größeren Aufführungen durch andere Tonkünstler verstärken und zu deren Entschädigung die übliche »Speisung« aus eigenen Mitteln bestreiten müsse, wie auch noch mancherlei andere Auslagen für Instrumentenmacher, Instrumententräger und Beleuchtung des Chores bei Kirchenmusiken. Insbesondere habe er während der fünf Jahre

[1] Merkwürdiger Weise ist seine Geburt in den Kirchenbüchern von Sangerhausen nicht registrirt, während zehn andere bis zum Jahre 1795 geborene Kinder Joh. Friedrich Agthes und seiner Ehefrau Christiane Wilhelmine, geb. Tautzschart, zu finden gewesen sind.

307 Thl. 6 gr. für Anschaffung neuer und guter Kirchenstücke verwendet. Hieran schließt sich ein Verzeichniß dieser neu angeschafften und aufgeführten Werke, welches folgende Namen enthält: **Händel** (100. Psalm), Haydn (2 Hymnen und 1 Oratorium), Mozart (1 Osterkantate und Kantate Nr. I), Beethoven (3 Hymnen u. 1 Oratorium), Fesca (9. und 103. Psalm), Romberg (60. Psalm und Psalmodie), Hummel (6 Hymnen), Schicht (1 Te Deum und 1 Oratorium), Zumsteg (Kantate Nr. 14), Seyfried (1 Messe), Bierey (1 Osterkantate), Eberwein (1 Kantate), Laegel (1 Weihnachtskantate), Neukomm (1 Kantate), Haeser (1 Requiem), Klein (1 Kantate), G. Weber (1 Missa) und F. W. Agthe (1 Vater Unser, 2 Kantaten, 1 Oratorium).

In einer zweiten Beilage giebt er sodann eine Übersicht über sein Einkommen, welches er, außer freier Wohnung und 6 Scheffel Korn, auf 385 Thl. 11 gr 4 ₰ bemißt, das jedoch nach Abzug aller Amtsauslagen nur noch 317 Thl. 3 gr. 4 ₰ betrage.

Ob dises Gesuch von Erfolg begleitet war, ist nicht zu ersehen. — Agthe wurde bereits in den letzten Tagen des Mai 1828 plötzlich gemüthskrank, sodaß er am 2. Juni im Dresdener Stadtkrankenhause untergebracht werden mußte, da er unverheirathet geblieben war. Sein Zustand besserte sich jedoch nicht, und so erfolgte denn am 8. Juli seine Überführung nach der Irrenheilanstalt Sonnenstein bei Pirna, wo er am 19. August 1830 an einem Nervenschlage starb.

Von Kompositionen Agthe's besitzt die Königl. Privat-Sammlung, Dresden:

1. Cantate zur Einweihung der neu erbauten Stadtkirche zu Bischofswerda. 1818. Part. Ms.
2. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. op. 11. Dresden. Steindruck von C. Meinhold.
3. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. op 13. Dresden. Steindruck von C. Meinhold.
4. Sonata à 2 Cembali. Ms.

Die Notenbibliothek der Kreuzkirche zu Dresden:

5. Kyrie für Chor und Orchester. Ms.
6. »Wie herrlich bist du, Gott«. Motette für 4 Singst. Ms.

Die Königliche Bibliothek zu Berlin:

7. Sonate pour le Pianoforte, Violon obl. oeuvre 2. Leipzig. 2 Stimmb.
8. Sonate pour le Pianoforte. oe. 5. Leipzig.

Bei Peters in Leipzig erschien noch:

9. Concerto für Horn und Orchester.

Anfang August 1828 begannen die neuen Bewerbungen um das Kantorat einzugehen. In der Sitzung vom 2. Oktober wählte der Rath, da sich ein eingeholtes ärztliches Gutachten über den Zustand Agthe's dahin aussprach, daß »nur eine entfernte Hoffnung auf Wiederherstellung vorhanden« sei, als interimistischen Kantor

Ernst Julius Otto, 1828—1875,

Musik- und Gesangslehrer am Blochmann'schen Institute in Dresden, mit Überlassung der dem Kantorate zugehörigen Accidenzien, die von Agthe selbst nach Abzug aller Auslagen auf 90 Thlr. jährlich veranschlagt worden waren. Die »*Spes succedendi*« wird ihm jedoch noch nicht zugesprochen, da man dies erst von der Leitung einer ihm aufzutragenden Kirchenmusik abhängig machen wolle (fol. 253).

Daß die Wahl des Rathes auf einen noch so jungen Mann fiel, war nicht zum wenigsten einer warmen Empfehlung desselben durch seinen Lehrer Th. Weinlig zuzuschreiben, der bei den maßgebenden Personen ein unbegrenztes Vertrauen genoß. Dieser sagt in seinem Schreiben an den Bürgermeister vom 8. August (fol. 247 f.), welches in mehrfacher Beziehung von Interesse ist, u. a. folgendes: »... Herr Otto ist 1. ein in den Hörsälen der Schule und Universität wissenschaftlich gebildeter Mann, und könnte daher nicht nur seinen untergebenen Alumnen, sondern auch seinen zukünftigen Collegen auf eine würdige Weise vor Augen treten. 2. Seine musikalische Ausbildung, die fast von den ersten Elementen an bis zu ihrer nachmaligen Vollendung unter meiner Leitung geschah, steht auf einer hohen, nur von Wenigen erreichten Stufe; denn a) er ist ein trefflicher Componist, sowohl für Kirche als Theater, und einige seiner Kirchenstücke habe ich hier in unsrer Thomas- und Nicolaikirche mit ungetheiltem Beifall, sowohl des Orchesters als des Publikums, aufgeführt; — und dieß will in der That schon Etwas sagen, denn der Leipziger Kunstgeschmack ist ziemlich ekel, und schwer zu befriedigen. b) Er war in früher Jugend schon ein braver Sänger; hat als Rathsdiskantist mir und den Dresdner Kirchenmusikfreunden manchen herrlichen Genuß bereitet, und ist jetzt ein ebenso braver Gesanglehrer. c) Daß er auch auf dem Pianoforte sowohl als Virtuos wie als Lehrer ungemein viel leistet, gehört zwar nicht unmittelbar zu dem gesuchten Amte, — zeigt aber doch den Umfang seiner musikalischen Bildung. — 3. Er ist Gatte und Vater, liebt häusliche Eingezogenheit uud einen ehrbaren, rechtlichen Wandel, und ist zur Erhaltung der Seinigen, in denen er sein Lebensglück allein sucht und findet, schon seit Jahren an geregelte Thätigkeit gewöhnt.

4. Während seiner Schuljahre war er in der Zahl der Alumnen der Kreuzschule; daher sind ihm die Fäden nicht fremd, an welchen diese jungen Leute gegängelt seyn wollen, er kennt sie aus eigner Erfahrung; ja, er ist während der ersten Dienstjahre Uber's, — wo es ihm mehrmals oblag, die Zügel des musikalischen Regiments zu ergreifen und selbst die Kirchenmusik aufzuführen —, mit dem ganzen Dienstverhältniße des Cantors, und mit dessen kritischer Stellung zum Rektor, genauer bekannt worden, als es irgend jemand außerhalb des Alumnaei werden kann: folglich kann ihm keine von den Verbindlichkeiten, die er als Cantor zu übernehmen hätte, unerwartet kommen; — bei keinem daraus entspringenden Verhältniße, sey es auch noch so drückend, dürfte er sprechen: »so habe ich mir es nicht vorgestellt!« Nehmen Ew. Wohlgebornen alle diese Eigenschaften, — die ich, soweit die Zuverlässigkeit menschlichen Wissens reicht, verbürgen kann, und wozu sich noch das beste Herz von der Welt und ein heller, aufgeräumter Kopf gesellen, — in geneigte Erwägung; und ich darf hoffen, daß meine gehorsamste Bitte um gütige Berücksichtigung dieses braven, für die zu besetzende Stelle so ganz geeigneten Mannes von Ihnen nicht für ganz verwerflich geachtet werden dürfte.«

Otto's eigenes Bewerbungsschreiben datirt vom 23. August und enthält ausführliche Mittheilungen aus seinem bisherigen Leben[1] »Ich bin«, sagt er, »den 1. September 1803 zu Königstein geboren, wo mein Vater — jetzt in Rötha bei Leipzig — Apotheker war. In meinem eilften Jahre — Mich. 1814 — kam ich auf die hiesige Kreuzschule und indem ich hier diejenigen Kenntniße mir zu erwerben suchte, welche mich zu einem höherm wissenschaftlichen oder künstlerischen Streben fähig machen könnten, gab ich mich zugleich mit besonderer Neigung der Musik hin und wurde darin nicht wenig dadurch bestärkt, daß ich sogleich beim Eintritt in die genannte Anstalt Rathsdiscantist geworden war und auch späterhin immer Solosänger blieb. Die innige, dankbare Verehrung, mit der ich auf alle die zurückblicke, die mir in dieser Zeit Lehrer und Führer waren, veranlaßt mich, des damaligen Cantors der Kreuzschule, des Herrn Weinlig, besonders zu gedenken, der mich in der Musik, vorzugsweise jedoch im Gesange und in der Lehre vom Contrapunkt, mit der ihm eignen Gründlichkeit und ruhigen Tiefe des Blicks in die Theorie dieser Kunst unterrichtete. Nach dem Weggange dieses Mannes fand ich in dem Herrn Cantor Uber den

[1] a. a. O. fol. 244 ff. — Vgl. den Artikel Fürstenau's in der »Allgem. deutschen Biographie«. Bd. XXIV S. 757 ff.

Lehrer, der meinem von Ahnungen des wahren Wesens und Geistes meiner Kunst allgemach erfülltem Gemüthe mit Besonnenheit und Theilnahme zur Seite stand, und in dieser Zeit war es, wo ich drei Kirchenstücke zu den hohen Festen componirte, sowie die Cantate, welche bei dem feierlichen Anzuge Sr. Magnificenz des Herrn Superintendenten Dr. Seltenreich aufgeführt wurde. Bei den häufigen Krankheiten des Hrn. Uber wurde ich nicht selten gewürdigt, die amtlichen Pflichten desselben zu versehen. Mit dem Vorsatze, ausschließend der Musik mich zu widmen, dessen Ausführung das Glück und das Bedürfnis meines inneren Lebens geworden war, ging ich zu Ostern 1821 von der Kreuzschule ab. Die Zeit bis Michaelis desselben Jahres verging mir noch in Dresden unter dem Studium mehrer theoretisch-musikalischen Werke aus der Bibliothek des Hrn. Cantor Uber, was ich später in Leipzig mit größerm Glück fortsetzte, nachdem ich mir durch die Vorlesungen der Herren Professoren Wendt, Krug, Clodius, Beck u. A. die nöthigen Kenntniße in den philosophischen Hülfswissenschaften meiner Kunst, nebst einem sicherer begründetem Urtheile erworben hatte. Manche schöne Gelegenheit bot das kunstliebende Leipzig selbst, meinen Geschmack zu prüfen und zu bilden, während die trefflichen Männer Schicht und Weinlig mir nacheinander lehrend, urtheilend, aufmunternd die kunsterfahrene Hand reichten. Ich gab hier zuerst musikalische Arbeiten in Druck und mehrere meiner Kirchenstücke und Motetten wurden in den Leipziger Kirchen aufgeführt. — Im Jahre 1824 wendete ich mich wieder nach Dresden und schrieb daselbst im Laufe der letzten Jahre ausser verschiedenen Werken im Kirchenstyl zwei Opern, welche den Beifall mehrer Kunstverständigen, namentlich des Hrn. Kapellmeister Reissiger und der Herren Cantoren Weinlig und Agthe erhalten haben und welche bald, wenn anders meine Hoffnungen nicht allzu kühn sind, dem öffentlichen Urtheile unterworfen werden dürften. — Im Jahre 1824 verheirathete ich mich mit der Tochter des verstorbenen, dazumal in Dresden ansäßigen Kaufmann Häbler und erfreue mich eines Sohnes. Im Jahre 1827 nahm mich der Herr Director Blochmann als Musik- und Gesanglehrer an seine Erziehungsanstalt auf, welchem Amte ich mit dem Eifer und der Freudigkeit bisher vorgestanden habe, die wohl ein Jeglicher gern demjenigen Berufe widmen mag, welcher, zugleich ein innerer, der Neigung des Herzens, wie dem Streben und dem Vermögen des Geistes entspricht . . .«.

Bereits am 10. Januar 1829 beschloß man, nachdem Otto am Neujahrstage in der Kreuzkirche eine Musik zur Zufriedenheit der anwesenden Rathsmitglieder dirigirt hatte, ihm für den Fall der

Wiederbesetzung der Kantorstelle die »*spes succedendi*« zuzugestehen. Diese Bestallung zum ordentlichen Kantor erfolgte am 8. März 1830,[1] nachdem vorher die Pensionirung Agthe's mit 125 Thalern aus dem Sophienkirchenärar vom Oberkonsistorium bewilligt worden war.

Fast ein halbes Jahrhundert führte Otto sein Amt auf das Ruhmvollste und stütze dessen Ansehen mit seinem in der gesammten musikalischen Welt bekannten Namen. Die wichtigsten Ereignisse in dieser langen Zeit waren die des Jahres 1848. Sie brachten auch für die Kreuzschule eine vollständige Reorganisation, die Umwandlung derselben in ein modernes Gymnasium. Mit dem 1. Okt. d. J. trat die Fixirung sämmtlicher Lehrergehalte in Kraft. Der Kantor hatte sein Einkommen mit Einschluß eines ihm 1836 gewährten persönlichen Zuschusses von 80 Thlr. auf 600 Thlr. abgeschätzt, welches dann seit 1862 auf 700 Thlr. erhöht wurde. Unter den speciell den Chor betreffenden Neuerungen ist vor allem die Beseitigung der althergebrachten Singumgänge, als einer unzeitgemäßen, gesundheitsschädlichen Einrichtung, zu nennen.

Um die Verbesserung des Choral- und Figuralgesanges in den Kirchen hat sich Otto mehrfach bemüht. So beantragte er 1846 mit Erfolg, daß beim Frühgottesdienste in der Kreuzkirche (um 5 Uhr) der Choralgesang künftig von der Orgel begleitet werde, da die Chöre der Alumnen für diese gut besuchten Gottesdienste nicht genügend stark seien. Eine zweite Petition erstrebte die Bewilligung einer jährlichen Summe zur Anschaffung von Kirchenmusiken und Motetten da seit dem großen Brande des Jahres 1760 die Kirche sehr arm an guten, für eine Aufführung passenden Kirchenstücken sei, während sie an Oratorien kein einziges besitze. In der That sah sich noch Otto, um eine größere Abwechselung zu haben, meist auf eigene Kompositionen angewiesen, bis ihm endlich 1851 jährlich 50 Thlr. zur Bereicherung der Notenbibliothek bewilligt wurden. Endlich trat er beim Rathe mit allem Nachdruck für Beibehaltung eines Stadtorchesters und dessen Verwendung bei den Kirchenmusiken ein, da andere Privatmusikchöre nicht auf derselben künstlerischen Höhe ständen.

Otto war ein ungemein talentvoller und fruchtbarer Musiker und Komponist. Seine Werke zeichnen sich alle durch unbedingte Reinheit des Satzes, Fluß der Gedanken und Reichthum an schönen Melodien aus. Ebenso mustergiltig ist die Rhythmik und Deklamation in denselben. Von Kirchenkompositionen mit Orchester nennen wir seine Psalmen, die in Mendelssohnscher Art geschrieben

[1] B VII^{a} 152 fol. 3.

und doch durchaus auf eigenen Gedanken aufgebaut sind, zwei Messen in *D* moll und *F* dur (letztere dem König Anton überreicht und in der kathol. Hofkirche aufgeführt), Kantaten, Hymnen und drei große Karfreitags-Oratorien: »Des Heilands letzte Worte« (gedichtet von seinem Sohne Julius), »Der Sieg des Heilands« (gedichtet von Ad. Peters) und »Die Feier der Erlösten«. Von Motetten besitzt die Notenbibliothek der Kreuzkirche zwölf, und zwei für Männerchor.

Als Kirchenkomponist ist Otto im Allgemeinen weniger bekannt, da seine Werke auf diesem Gebiete meist nur Manuskript blieben. Es sind ohne Frage werthvolle, in echt kirchlichem Stile geschriebene Kompositionen, wenn auch hier und da manches als veraltet erscheint. Besonders wirkungsvoll sind z. B. der 23. Psalm, für gemischten Chor und Orchester und das geistliche Lied in *G* »Dort über jenen Sternen«, für Sopransolo und vierstimmigen Chor.

Das Meiste hat Otto auf dem Gebiete der weltlichen Musik geschrieben. Wir beginnen mit einer Anzahl Lieder mit Begleitung des Klaviers oder anderer Instrumente, z. B.: »In die Ferne«, Lied von H. Kletke, für 1 Stimme mit Klavierbegleitung, mit dem Otto die vom Musikverein in Mannheim ausgeschriebenen Preise errang. »Gott sei mit dir, mein Sachsenland«, gedichtet von Hallbauer, Drei Nachtlieder von Dorismund u. s. w. Ferner sind zu nennen: »Das Stiftungsfest«, gedichtet von Stiebitz, für Solo und gemischten Chor mit Klavierbegleitung, die »Nacht«, der »Morgen« und der »Mittag«, für gemischten Chor, Orchester und Deklamation, vor allem aber die sogenannten »Kinderfeste«, welche bei Glaser in Schleusingen erschienen sind und außergewöhnliche Verbreitung gefunden haben. Es sind dies das »Schulfest«, das »Weihnachtsfest«, das »Pfingstfest« und das »Vaterlandsfest«, gedichtet von Fr. Hofmann in Leipzig. Sie sind zu Aufführungen der Schulkinder bestimmt, mit Klavierbegleitung und Deklamation, und behandeln diese Gegenstände in echt kindlicher Weise.

Auch als Opernkomponist hat sich Otto versucht. »Das Schloß am Rhein« wurde 1838 in der Dresdner Hofoper, allerdings ohne größeren Erfolg, aufgeführt. — Noch als Student veröffentlichte er endlich bei Hofmeister in Leipzig »Variationen für das Pianoforte« (op. 2), eine vierhändige Sonate (op. 5), ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (op. 6), ferner 2- und 4 händige Rondos für Klavier bei Merseburger in Leipzig.

Otto's eigentliche Bedeutung und Weltruf liegt jedoch auf dem Gebiete des deutschen Männergesanges. Hier ist er nicht nur einer der besten, sondern auch fruchtbarsten Komponisten. Für

Männerchor und Orchester erschien: das Oratorium »Hiob«, ged. von Jul. Mosen, zum ersten Male mit außerordentlichem Erfolg 1835 aufgeführt in einem Koncert des pädagogischen Vereins in der Frauenkirche zu Dresden. »Im Walde«, gedichtet von C. Gärtner. »Am Meeresstrande«, gedichtet von Klopsch, »Das Mährchen vom Faß«, gedichtet von Herm. Waldow. Sie erschienen bei Glaser in Schleusingen, sind mit Solopartien und letzteres auch mit Deklamation ausgestattet und enthalten jedes 12 Nummern. Ferner Hymnus nach dem 67. Psalm: »Herr, du bist meine Zuversicht« (gedichtet von seinem Sohne Julius), komponirt für das Würzburger Gesangsfest im Jahre 1846. Schleusingen, Glaser. Der 23. Psalm »Der Herr ist mein Hirte«, komponirt für das deutsche Gesangsfest zu Nürnberg im Jahre 1861. Breslau, Leuckart. Der 24. Psalm »Jehova ist die Erd«, komponirt für das 1. deutsche Bundessängerfest in Dresden im Jahre 1865. Schleusingen, Glaser. Endlich »Rheinsage«, gedichtet von Em. Geibel, komponirt für das Gesangsfest zu Plauen i. V., 1862. Schleusingen, Glaser.

Für Männergesang ohne Instrumentalbegleitung schrieb er eine 4stimmige Messe, die Liedercyklen »Der Sängersaal«, »Burschenfahrten, Cyklus von 12 Bildern aus dem deutschen Studentenleben« (Dichtung von Jul. Otto jun.), »Gesellenfahrten, das ist anmuthige und curiose Historia von 5 wackeren Handwerksburschen, so des lieben deutschen Vaterlandes Gauen gar treulich mitsammen durchzogen und was des abentheuerlichen sich weiter mit ihnen begeben« (mit Deklamation), »Soldatenleben« (Dichtung von Jul. Otto jun.), »Der Spinnabend (Praza), Cyklus von Bildern aus dem wendischen Bauernleben, Lieder von Jul. Otto jun., Deklamation von C. Thieme. Mit freier Benutzung wendischer Originalmelodien«, und »Der Philister«, welche dann in einem »Ernst und Scherz« betitelten Werke vereinigt und von Glaser herausgegeben wurden. Ferner Potpourri aus der Oper »Die Regimentstochter« von Donizetti«, für 4stimmigen Männerchor. Mainz, Schott. Zwölf Hefte 4stimmiger Lieder und als seine letzten Kompositionen vom Dezember 1876, »Das weiße Kreuz im rothen Feld«, für die Schweizer Turner, und »Röslein«, für den Regensburger Liederkranz. Endlich ist es wohl nicht überflüssig, auf das Lied »Des deutschen Rheines Braut« (gedichtet von Jul. Otto jun.) hinzuweisen, mit dem er, als im Jahre 1845 die Harmonie-Gesellschaft zu Trarbach eine Konkurrenz für das schönste die Mosel und seinen Wein verherrlichende Lied ausschrieb und als Preis 14 Eimer des besten Moselweins aussetzte, unter 195 Bewerbern diesen errang.

Otto war auch der Erste, welcher komische Opern für Männer-

gesangvereine schrieb. Allbekannt ist »Die Mordgrundbruck bei Dresden«. Ferner erschien noch: »Die Liedertafel in China« und »In Schilda« bei Glaser; »Nach Nürnberg« bei Leuckart in Breslau.

Diese rastlose Thätigkeit Otto's zur Bereicherung der Männergesangslitteratur wurde überall mit Freuden begrüßt, da sie einem wirklichen Bedürfnisse entsprach. Anerkennungen gingen ihm in Fülle zu, u. a. mehr als 60 Ehrendiplome. In der That ist er ein äußerst populärer Komponist geworden. Mit Meisterschaft weiß er in seinen Liedern, Quartetten und Chorwerken den ernsten wie heiteren Ton zu treffen und seine Texte musikalisch zu charakterisiren, ohne je trivial zu werden. Wie schön ist z. B. der weihevolle Ton des Gebets ausgedrückt in dem bekannten Chore: »Es weht durch euren Frieden«, oder die Stimmung trauernder Resignation in »Es ist ein altes Lied«. Und wie übermüthig sprudelt auf der anderen Seite die Ausgelassenheit z. B. in dem »Bummellied«, und der Humor in dem Chore »Es liegt ein langer Magister«! Vor allem aber spricht aus seinen Kompositionen ein echt deutsches Gemüth und Vaterlandsliebe. Charakteristisch hierfür ist sein herrliches Lied »Das treue deutsche Herz«, welches geradezu Volkslied geworden ist. Durch dieses und andere patriotische Gesänge hat Otto, wie C. M. v. Weber, Kreutzer, Marschner und Methfessel, nicht wenig zur Hebung des deutschen Nationalbewußtseins beigetragen.

Gegen Ende seines Kantorats mag Otto wegen Altersschwäche und Kränklichkeit vielfach an der Ausübung seiner Amtspflichten verhindert gewesen sein, sodaß daraus mancherlei Unzuträglichkeiten entstanden, die den schon früher aufgetauchten Gedanken der Aufhebung des kostspieligen Instituts des Alumneums wieder wach riefen. In der That trat der Rath im Dezember 1874 dieser Frage nahe und forderte die Gymnasialkommission zu einer Aussprache hierüber auf, welche zum Glück die Ausführung dieses Gedankens widerrieth.[1] Nicht lange darauf, am 3. April 1875, bat Otto um seine Pensionirung von Michaelis an, die ihm jedoch, um den Chor nicht allzu lange führerlos sich selbst zu überlassen, erst mit Schluß dieses Jahres gewährt wurde. So trat denn Julius Otto nach 47jähriger Amtsthätigkeit, 71 Jahre alt, in den wohlverdienten Ruhestand. Die meisten größeren Männergesangvereine Dresdens ehrten ihn durch einen Lampionszug, Ständchen und Kommers, auf dem die erste Anregung zu einer Vereinigung dieser Vereine unter dem Namen

[1] B VII^{a} 152 fol. 21^{b}.

»Julius Otto-Bund« gegeben wurde. Am 6. Mai 1876 kam letzterer zu Stande, Otto selbst wurde zum Ehrendirigenten desselben ernannt, ein Amt, welches er jedoch nur kurze Zeit bekleiden sollte. Denn schon am 5. März 1877 starb er eines schmerzlosen Todes und wurde am 9. d. M. in feierlicher Weise auf dem Trinitatisfriedhofe beerdigt. Schon bei dieser Gelegenheit wurde der Gedanke ausgesprochen, dem Verstorbenen ein Denkmal zu setzen. Die Beiträge der deutschen Männergesangvereine und die Bewilligung von 9500 Mark aus dem Kunstfonds durch das Ministerium des Innern ermöglichten die Herstellung eines schönen und würdigen Denkmals nach dem Entwurfe des Bildhauers Dr. Kietz, welches am 1. Juni 1886 auf dem Georgplatze vor der Stätte der Wirksamkeit Otto's, der Kreuzschule, unter dem Gesange des Kreuzchores und unter Anwesenheit zahlreicher Deputationen aus ganz Deutschland feierlich enthüllt wurde.

Otto's ältestem Sohne Julius, geb. am 11. Juli 1825 in Dresden und gestorben am 5. November 1847 in Pirna, dem begabten und beliebten Dichter, wurde von der Sängerschaft in den städtischen Anlagen von Pirna im Jahre 1874 ein Denkmal gesetzt. — Ein jüngerer Bruder unseres Kantors endlich war der gleichfalls talentvolle Musiker und Komponist Franz Ernst Otto, der am 30. April 1842 in einem Alter von 33 Jahren in Mainz starb, als er im Begriff stand, ein Engagement als Bassist an der Oper daselbst anzutreten. Er hat sich durch Märsche, Lieder, Tänze etc., vor allem aber seit 1830 durch eine Reihe höchst beachtenswerther Kompositionen für Männerchor bekannt gemacht.

Die Notenbibliothek der Kreuzkirche in Dresden besitzt folgende Kompositionen von Julius Otto in Manuskript:

I. Für Chor und Orchester.

Oratorien: 1. Des Heilands letzte Worte.
2. Der Sieg des Heilands (2 Theile).
3. Die Feier der Erlösten.

Kantaten, Psalmen etc.:

3 Weihnachtskantaten, a) »Schlummernd unter Palmen.«
b) »Heilge Nacht.«
c) »Stille, ruhige Nacht.«

3 Osterkantaten, a) »Heilig, heilig töne.«
b) »Preis dem Vollender.«
c) »Das Auferstehen.« (Original-Part. 1823, in der Notenbibliothek der Thomasschule, Leipzig.)

2 Pfingstkantaten, a) »Geist vom Vater.«
b) »Heilger Geist ergreif den Staub.« (Auch in der Kirchenbibl. Mittweida, Stimmen in der Theaterbibl. Dessau).

2 Reformationskantaten, a) »Schalle, Triumphgesang« für Chor, Orchester und Orgel.
b) »Danket dem Herrn.«

2 Kantaten zum Totenfest, a) »Wiedersehn.«
b) »Strömt, bange Klagen.«

Jubelkantate: »Kommt vereint den Herrn zu preisen.«

4 Psalmen: a) Ps. 23 (für gemischten Chor).
b) Ps. 23 (für Männerchor).
c) Ps. 24 (für Männerchor). (Auch in der Kgl. Privat-Mus.-Sammlung, Dresden.)
d) Ps. 47 (für gemischten Chor).

Hymnus nach Ps. 67: »Herr du bist meine Zuversicht« (für Männerchor).

Kantate: »Wie erhebt sich das Herz«. (Auch in der Notenbibliothek der Thomasschule.)

Missa in *F.* (Auch Thomasschule.)

Kyrie und Sanctus in *Es.*

II. Motetten und Chorgesänge *a capella.*

1. »Gott sei uns gnädig.«
2. »Kommet herzu, laßt uns den Herrn frohlocken.«
3. »Der Herr mit uns auch in dem neuen Jahre.«
4. »Leite mich in deiner Wahrheit.«
5. »Singet dem Herrn ein neues Lied.«
6. »Wer Gott vertraut« (geistl. Lied).
7. »Die Ehre des Herrn ist ewig.«
8. »Danket dem Herrn, denn er ist freundlich.«
9. »Dort über jenen Sternen.«
10. »*Domine salvum fac regem.*«
11. »Denn des Herrn Wort ist wahrhaftig.«
12. »Wie schön bist du, o meines Gottes Erde.«
13. 2 Motetten für Männerchor: a) »Gott, du bist meine Zuversicht.«
b) »Es weht durch euren Frieden.«

Ferner besitzt noch die Notenbibl. der Thomasschule:

Missa brevis, Dmoll, für Chor und Orch. Original-Part. 1823.

Die Königl. Bibliothek zu Dresden:

Den Lieder-Cyklus für Männerchor »**Der Sängersaal**«. Schleusingen, Glaser.

»**Bier führt das Regiment**« für 4 Männerst. Leipzig, Stoll.

»**Der frohe Sänger**«, 6 Quartette für Männerst. Leipzig, Siegel.

»**6 Quartette** für Männerst.« op. 105. Leipzig, Siegel.

»**Beim Bier zu singen.**« 4 Lieder für Männerst. Dresden, Louis Bauer.

»**Nach Nürnberg**, oder eine Sängerfahrt mit Hindernissen.« Burleske für Männergesang mit Orchesterbegleitung, op. 134. Breslau, Leuckart.

»**Gott sei mit dir, mein Sachsenland**«, Lied für Tenor-Solo, Chor und Orchester (auch in der Kgl. Privat-Mus.-Sammlung). Nebst besonderer Gesangsstimme und vierhänd. Bearbeitung als Crucianer-Marsch für Pianoforte. Dresden, Gust. Ritter. 1841.

»**Der Waisenknabe vom Norden**«, für 1 Singstimme mit Pianof. Dresden, Brauer.

Die Königl. Privat-Musikalien-Sammlung, Dresden:

»**In die Ferne**«, Lied für 1 Singstimme mit Klavierbegl. Gekrönt mit den vom Musikverein in Mannheim ausgeschriebenen Preisen. Mannheim, K. F. Heckel. (Auch Kgl. Bibl. Berlin.)

Die Königl. Bibliothek zu Berlin:

»**In Schilda.** Musikalisch-dramatischer Schwank in 1 Aufzuge, Dichtung von mehreren der berühmtesten deutschen Poeten, Musik jedoch von Jul. Otto.« op. 123. Klavierauszug. Schleusingen, Glaser.

6 **Chorlieder** für Männerstimmen. Heft I. II. Partitur und 4 Stimmen. Breslau, Leuckart.

3 **Lieder** für 1 Sopranstimme mit Pianofortebegl. op. 104. Breslau, Leuckart.

Ernst und Scherz. Originalkompositionen für große und kleine Liedertafeln herausgegeben. 54 Hefte. Schleusingen, Glaser.

»*Trio pour le Piano-Forte, Violon et Violoncelle obligées composée (sic!). Oeuv. 6 (Esdur). Leipzig, chez Frederic Hofmeister.* 3 Hefte.

Zum Schlusse ist noch das Programm Otto's zu erwähnen: »Historische Bemerkungen über den Werth und die Schätzung der Musik«. Dresden, 1841. (u. a. in der Kgl. Bibl. Dresden und Universitäts-Bibliothek Leipzig.)

Noch vor der Wahl eines neuen Kantors beschloß der Kreuzkirchenvorstand auf Antrag der Gymnasialkommission, diesen nicht mehr als ordentliches Mitglied des Lehrerkollegiums anzustellen, sondern ihn als Fachlehrer des Gesangsunterrichts der Alumnen und Kurrendaner zum außerordentlichen Mitglied des Lehrerkollegiums für die Angelegenheiten der Vor- und Ausbildung der Chorschüler zum Kirchengesange zu ernennen, insoweit jedoch mit Sitz und Stimme im Kollegium.

Unter den Bewerbern um das Kantorat wählte man am 4. November 1875

Friedrich Oskar Wermann,[1]

welcher noch heute mit größtem Erfolge seines Amtes waltet und den ihm anvertrauten Chor, der auf seinen Antrag Ostern 1886 um zwölf Kurrendaner vermehrt worden ist und gegenwärtig aus 66 Sängern besteht, hinsichtlich seiner Leistungsfähigkeit auf der alten Höhe seines Ruhmes zu halten verstanden hat.

Damit haben wir die mehr als 350jährige Geschichte des Kreuzkantorates abgeschlossen, einer Institution, die nicht nur für Kirche und Schule, sondern auch für die Entwickelung des gesammten musikalischen Lebens Sachsens und seiner Residenz von großer Bedeutung gewesen ist. — Beklagenswerth wäre es, wenn sich die in jüngster Zeit entstandenen Regungen, für die Frauenkirche ein eigenes Kantorat und Sängerchor zu gründen, verwirklichen sollten. Es würde dadurch nicht nur die alte historische, in ihrem gemeinsamen Sängerchore zum Ausdruck kommende Verbindung der beiden evangelischen Hauptkirchen Dresdens gelöst, sondern auch der Fortbestand des mit dem Kantorate auf das Engste zusammengehörigen Kreuzchores und

[1] Vgl. die biograph. Mittheilungen von Dr. Schramm-Macdonald in der Zeitschrift »Der Chorgesang« (herausgegeben von A. W. Gottschalg im Verlage von Licht und Meyer in Leipzig), Jahrgang 1886, Nr. 21 (S. 347—350).

speciell des Alumnats der Kreuzschule in seiner bisherigen Stärke in Frage gestellt, und somit eine der letzten uns aus dem Mittelalter überkommenen Anstalten bedroht, die ein nicht zu unterschätzendes Moment für den Aufschwung der gesammten deutschen Musik gewesen sind. Denn aus ihnen gingen und gehen unzählige Männer, Musiker von Beruf und Dilettanten hervor, welche diesen neben einer gründlichen gelehrten, humanistischen Bildung zugleich eine gute musikalische Erziehung verdanken. Auch im Interesse der Zukunft der deutschen Musik müssen wir ein ungeschmälertes Fortbestehen dieser segensreichen Institute wünschen.

Anhang.

Inventarium librorum Cantori commissorum.[1]

In chorali cantu:

1. *Gradual de tempore.*
2. *Gradual de Sanctis.*
3. *Invitatorium.*
4. *Antiphonarium aestiuale de tempore.*
5. *Antiphonarium hyemale de tempore.*
6. *Antiphonarium aestiuale de sanctis.*
7. *Antiphonarium hyemale de sanctis.*
8. *Liber continens cantiones, quas usitate sequentias patrem et sanctus uocant.*
9. *Liber funebres cantiones complectens.*
10. *Duo psalteria.*
11. *Biblia Germanica.*
12. *Novum Testamentum latinum.*
13. *Tabula continens Benedicamus.*

In Figurali cantu:

1. *Cantionale Varia genera Cantionum continens.*
2. *Cantionale Missas aliquot, et sacras cantiones complectens.*
3. *Cantionale complectens Magnificat Vincentii Ruffi, a Sebaldo Bauman olim huius scholae cantore senatui oblatum.*
4. *Opus musicum 6. 5. 4 Vocum Noribergae editum,*[2] *senatus comparatum sumptibus.*
5. *Te Deum Laudamus 6 Vocum Joannis Waltheri Senioris.*
6. *Hymnus cum prosa in die Natali Christi, 6 Vocum, Vna cum alia sacra cantione 4 Vocum Lamperti de Fletin.*

---

[1] Archiv des Landeskonsistoriums in Dresden: Matricul Dresden de ao. 1575, fol. 719 f.

[2] Wohl identisch mit: *Novum et insigne opus Musicum, sex, quinque et quatuor vocum etc. Noribergae in die Jacobi* 1537. (cf. Eitner, Bibliographie der Sammelwerke, S. 37.)

7. *Missa 5 Vocum super Venit Vox de caelo etc. Lamperti de Fletin.*
Passio Germanica 4 Vocum secundum Euangelistam
8. *Matthaeum,*
9. *Marcum,*
10. *Joannem,*
11. *Secundum omnes Euangelistas.*

Inventarium[1]

Aller Bücher vndt gesänge, so der Cantor M. Samuel Rüling auffm Chor in der Creuzkirchen gefunden.
[den 29. Junij Ao. 1615.]

I. Auff Pergament.

1. 2 Große Bücher in folio, darinnen die Antiphonae vndt Responsoria Zufinden, im 1. 233, im 2. 170 blatt.
2. Ein anders in folio, darinnen die Introitus stehen, 301 blatt.
3. Ein anders, daraus das Credo vndt Meßen gesungen werden, 120 Blatt.
4. 2 Psalteria, im 1. 172, im 2. 168 Blatt.
5. Das Invitatorium, so Zur Frü Metten Sontags gebraucht wirdt, 66 Blatt.

II. Auff Pappier, sehr Alte Sachen, geschrieben vnd gedruckt.

6. *Cantionale Missarum, Hymnorum, Introituum et Responsorium.*
7. *Cantionale aliquot Missarum*[2] *Sebaldi Baumanni.*
8. *Cantionale continens octo Tonos Cantici Virginis Mariae.*
9. *De Sanctis Introitus, Responsoria et Antiphonae,* geschrieben ein bundt.
10. *Passio Secundum Matthaeum,* geschrieben und in Klein Folio, mit Schweinsledernem Rücken eingebunden, gantz.
11. *Secundum Marcum,* geschrieben, in grün Pappier mit einem Pergament Rücken eingebunden, vnd Zwar sind darinnen befindlich nur die dabey vorkommenden Personen, ohne die darzu gehörenden Chöre.
12. *Secundum Lucam.*
13. *Secundum Johannem,* geschrieben vnd in Klein Folio, mit Pergament Rücken eingebunden, gantz, de ao. 1617.[3]

(Nr. 10–13:) *Germanice,* Jedes Absonlich gebunden.

14. *Secundum quatuor Evangelistas, Germanice,* in Folio vnd beschriebenen Pergament eingebunden.
15. *Magnificat, Germanice, Fletii.*

---

[1] Die Aktenstücke des Rathsarchivs B VII[a] 193[a] und B VII[a] 195[o] enthalten eine Reihe von Inventarien der Notenbestände unter den Kantoren Sam. Rüling bis Homilius. Wir theilen diese hier in zusammenfassender Weise, unter Weglassung der vielen Wiederholungen, mit.

[2] Vgl. S. 402 Nr. 2 (»In Figurali cantu«). Beide Bände wohl identisch.

[3] Fälschlicher Zusatz aus späterer Zeit. Die Passion war zweifellos viel älteren Datums.

16. *Cantiones diversorum Autorum, Sive novum et insigne opus*, 6 Bände in ganz Leder.[1]
17. *Biblia Sacra Germanica* in folio: 2 theil, sehr alt.
18. *Novum Testamentum Latine* in 8. Straßburger *Editio Erasmi*.
19. *Cantiones funebres*, ein Bundt.
20. *Tabula*, darauff die *Benedicamus* stehen.
21. *Thesaurus Venetianus*, Sechs bünde in Roth Leder.[2]
22. *Resurectio Dni nostri J. Christi.*
23. *Conceptio, nativitas Christi et historia Johan. Bapt*: *Rogerii Michaelis* in folio, de ao. 1607.
24. Eine alte Baßfiedel.
25. Ein alt Teutsch gesangbuch.
26. Ein gedruckt *Cantionale Selectarum Cantionum 4. 5 et 6 voc.*
27. Geschriebene Moteten 8 Bünde in quarto.
28. *Fragmenta Missarum* 4 Bünde.
29. *Harmonicae Musices odhecaton* ein bundt.
30. *Moteten de pass., cruce, sacramento et B. virgine* ein Bundt.
31. 4 Bünde in gela leder, genand Frottole.
32. 1 Bund genant *Laude, libro primo et secundo Innocentii Damonis.*
33. 1 Bund Moteten, genand *a numero trentatre.*

(27.–33.) Auß Herrn B.(ürgemeister) Turlers Seligen Testaments stiftung herrührende.

34. *Responsorium de S. Antonio* vnd andere Sachen, 8 bünde.
35. *Responsoria de tempore et Sanctis* 4 Bünde in Weiß Leder.
36. *Tredecim Missae* 5 bünde in grün Pergament.

Verzeichnis derer so darzu kommen.

1. Geschriebene *Partes in folio Variorum Autorum*, halbwelsch vberzogen, 8 Bünde.
2. *Magnum opus musicum Orlandi in folio*, 6 Bünde in Weiß Leder.
3. Teutsch gesangbuch[3] *Melchioris Vulpii, 4. 5 et 6 voc.* in Weiß Leder, 1 bundt.

Opera Michaelis Praetorii,

4. 8 Bünde in weiß Pergament (Lat. und Teutzsche Moteten de ao. 1609).
5. 8 Bünde in Roth Pergament (Lateinisebe Moteten, de ao. 1611).
6. 7 ,, ,, Gelb ,, } (Geistl. Teutzsche Lieder 5. u. 6. Theil, 1607 u. 1609).
7. 4 ,, ,, Braun ,, }
8. 3 ,, ,, grün ,, (Teutzsche geistl. Psalmen, 1610).
9. 6 ,, ,, Weiß Pappier gebunden.

---

[1] Vgl. S. 402, Anm. 2.

[2] *Novi Thesauri Musici Liber Primus, quo selectissime planeque nove, nec unquam in lucem edite cantiones sacre (quas vulgo moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum etc. Petri Joanelli, Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectas, ejusque expensis impressas. Venetiis; Apud Antonium Gardanum. 1568.* (vgl. Eitner, Bibliographie der Sammelwerke, S. 169 f.)

[3] Vielleicht: »Ein schön geistlich Gesangbuch, darinnen Kirchengesänge und geistliche Lieder D. Martini Lutheri und anderer frommer Christen« etc. v. Melchior Vulpius. Jena, 1609.

10. *Corona Harmonica* Christophori Demantii, 6 Bünde in Roth Leder mit Vergülten Leisten.
11. *Ecclesiodae* oder Kirchengesänge[1] Christophori Thomae Walliseri, 6 voc., 6 bünde in Weis Papier gehefft.

Unter M. Christoph Neander wurden angeschafft:

1. *Cantiones Sacrae* Samuelis Scheidii Hallensis, octo voc., 8 Bünde in blau Pappier.
2. *Cantiones sacrae* Nicolai Zangii, 6 Bünde in Weiß Pergament.
3. Erster vndt Anderer Theill Andächtiger Kirchen Vndt Haußgesänge M. Michaelis Aldenburgensis in 4° 1620, worzu des Praetorius Magnificat 5. 6 vndt 8 voc. vorgebunden, 9 Bünde in 4to.
   Item Megalynodia Sionia Michaelis Praetorii, beyderley 8 voc. in 4°. Zusammengebunden.
4. *Introitus et Missae*[2] Demantii, 9 Bünde in Schwarz Leder mitt Vergülten Leisten.
5. Etliche Psalmen Davids sampt andern Moteten vnd Concerten Herrn Heinrich Schützens in folio, in 13 schwarze gepapte Bünde mit Versilberten leisten.
6. Vulpii partes in 4to, 8 bünde, so in die Kirche zur Lieben Frawen gehören.
7. Händelii partes, auch 8 bünde in 4to.
8. Threnodiae oder Begräbnisgesänge 4. 5 vndt 6 Voc. Christoph Demantii Cant. Freibergensis in 8 voc., gebunden in weiß Pergament 1 Bundt.
9. Item Ißraelis Brünlein, oder Außerlesene Krafft Sprüchlein V. et N. Testamenti 5 vndt 6 vocum cum Baß contin. Johan Herman Scheins, 1623, in 4to vndt Schwarz Pappier mitt Versilberten Leisten gebunden, 6 Bünde.
10. Opus Novum, Geistlich Concerten vndt Psalmen Davidts Danielis Selichii Gr. Capellmeisters, in folio, 9 Stimmen, schlecht in Weiß Pappier vndt Rothen Leisten gebunden.
11. Dritter theil Fest vndt Aposteltägiger Evangelischer Sprüche Johann Christenii, Budstad. 1621. 4 bünde.
12. Opus Schadei,[3] 9 bünde in schwarz Pergament.
13. Magnificat Hieronimi Praetorii.
14. Moteten 6 voc. Orlandi, 6 bünde.[4]
15. Florilegium von Bodenschatz.
16. Jacobi Meilandi Cantiones 5 bünde.[5]
17. Tricinia Regnardi.
18. Tricinia Dedikindi.[6]

---

[1] »Kirchengesänge oder Psalmen Davids, nicht allein una voce, sondern auch mit Instrumenten von 4, 5 bis 6 Stimmen«. Strasburg 1614. 4°.

[2] »*Triades Sioniae Introituum, Missarum et Prosarum*, 5. 6 et 8 voc. Freyberg 1619«.

[3] Abraham Schadaeus: *Promptuarium musicum*, 9 Bände in 4°, 4 Theile, Straßburg 1611. 1612. 1613. 1617.

[4] Dabei steht die Bemerkung: »Diese hat die Frau Cantorin wieder abgeholet den 4. Januarij 1626«.

[5] Cantiones novae, 5 voc. Frankfurt a. M. 1576. 4° (?)

[6] Henning Dedekind, »Newe außerlesene Tricinia, auff fürtreffliche lustige Texte gesetzt, auß etlichen guten gedruckten authoribus gelesen«. Erfurdt 1588. 4.

19. Newe Teutsche Lieder Orlandi.[1]
20. Allerley Teutsche weltliche Lieder, 6 Bünde.

Hierzu seindt Zu des Itzigen Cantoris Michaelis Lohrii Zeitten gebracht vndt gethan worden, Alß

1. Die Cantiones Michael Lohrii, Cantoris Dresdensis, mit 8 Stimmen vndt einem general Baß, in Weiß Pergament vnd güldenen Leisten gebunden, vbergeben den 20. Martij 1629.
2. Hrn. Hammerschmidts Vierter theil[2] Musikalischer Andachten in folio, in Roth Pappier eingebunden, vbergeben den 18. Jan. 1648.
3. Cantiones Hrn. Michael Lohrs, Cantoris Allhier, ander Theil mitt 8 Stimmen, in 4to vndt General Baß.
4. Hrn. Schützens Musicalischer Concerten andern theil in groß 4to, in 7 bünden, vbergeben eodem die Ao. 1648.
5. Hrn. Schützens Dritter theil Symphoniarum Sacrarum, durch Herrn Bürgermeister Valtin Schäfern, von 12 Stimmen vbersendet in Roth Pappier gebunden, den 16. Maj Ao. 1651.
6. 1 Bass Violon auff dem Alten Chor vndt 1 Violon, so Hr. David De Münder auffs Newe Chor verehret.
7. 2 Zincken vndt 1 Flötigen, so Herr Zincke, Raths Verwandter allhier, erkaufft vndt mitt Silber beschlagen, seindt mir erstlich vbergeben worden. Aber hernach den itzigen Stadt Pfeiffer Johann Lauterding, dieselben auszublaßen, von mir abgefordert vndt ihm vbergeben worden.
8. Item, ein neu gesangkbuch Joh. Hermann Scheins in octav, hatt Herr Bürgermeister Valtin Schäfer mir aufs Chor geschickt.
9. Item, Ein altes gesangkbuch in 4to, so er auffs Newe hefften laßen, den 6. Nov. 1652.
10. *Cantiones Sacrae quattuor voc.* Henrici Sagittarii, 5 Bünde in 4to. 1625.
11. Ein Regal, so vor dießer Zeitt Zur Kirchen auffs Chor ist erkaufft vndt bißanhero dabey vorblieben vndt gebraucht worden ist.
12. 1 Positieff, so auff den Alten Chor Vnzugerichtet stehet, welches Herr M. Rühlings Seliger geweßen, vnd in die Chreutz Kirchen gekaufft worden ist.
13. 1 Positieff, so in die Kirchen Zu S. Sophien gehöhret, stehet darneben, vndt auch nicht Zugerichtet ist.
14. H. Schützens Aufferstehung in fol. 8 Stimmen, ao. 1623 dem rathe dedicirt.
15. Ein gedrucktes Musicalisches Stück, Jubilate Deo, welches Ao. 1644 bey Einweihung der neuen Empor Kirche Johann Klemm, Hoff-Org. E. E. Rath übergeben.
16. Ein dergl. aus dem 150. Psalm, bey der Einweihung der neuen Orgel in der Kreutzkirche, von Michael Lohren, Cantore. Ao. 1644.
17. 1 Concert von Liesberger.
18. Samuel Scheidts Tabulatur-Buch de ao. 1653, gedruckt, in geschrieben Pergament gebunden in fol.
19. Erster und Ander Theil der Kernsprüche von Johann Rosenmüllern de ao. 1648. 7 Bünde in fol. zusammengebunden.

---

[1] Orlandus Lassus, Cantiones Germanicae. Pars II et III. München 1576. (?)

[2] Walther und Gerber kennen nur drei Theile.

Item Zu des ietzigen ao. 1654 angetretenen Cantoris Jacob Beutels Zeiten bracht und erkauft:[1]

1. 12 in Schwarz Leder und 4to gebundene Bünde, worinnen 2 Partes Cantionum Sacrarum Melch. Vulpii, 3 Tomi Sacrarum Melodiarum von Melch. Franck, 2 Tomi Joh. Leon. Hasleri: 1. *Sacri concentus.*[2]
   2. *Reliquiae Sacrorum Concentuum.*
2. Harmonia Sacra[3] Abraham Schaddei, 9 Bünde in geschrieb. Pergament in groß 4to.
3. 6 Bünde in 4to, in welchen 1. Joh. Klemmens Madrigalien, 2. Sam. Scheidts Neue geistliche Concerte, 2. theil.
4. Opella Nova Scheins, 5 Bünde weiß Pergament in 4to.
5. 5 Bünde groß 4to geschrieb. Pergament Ludovico Viadana, Lateinische Motetten de ao. 1626.
6. 8 Bünde in altgeschr. Perg. in 4to, worinnen 1. Mich. Lohrs Erster Theil. 2. Caspar Hasler: *Symphoniae divers. Autorum.*
7. 6 Bünde in Roth Leder in 4to Christoph Demantii: *Trias precum vespert.*
8. 8 Bünde in Alt geschrieb. Perg. in 4to de ao. 1619, worinnen
   1. *Cantiones Sacrae Hieron. Praetorii et ejusdem Magnificat,*
   2. *Vulpii Magnificat,*[4] 3. *Cantiones Select. ejusdem.*[5]
9. Florilegium von Bodenschatz, geschr. Perg. in 4to, 9 Bünde 1621.
10. 9 Bünde Ertelii Magnificat in 4to.
11. 16 in fol. in weiß Papier geschrieb. *Missae cum Bass contin.*
12. *Psalmodia Veter. Ecclesiae.*
13. *Musicalia ad Chorum* H. Schützens in fol. 7 Bünde, 1648. d. 23. April 1655.
14. Hammerschmieds Musikalische Gespräche über die Evangelia 1. u. 2. Theil in 4to, 9 Bünde, d. 23. April 1655.
15. Ejusdem Fest-, Buß- und Danklieder mit 5 Vocalstimmen und 5 Instr. in 4to, 9 Partes; den 8. Oct. 1658.
16. Neugepflantzter Thüringischer Lustgarten Erst und Ander Theil Joh. Rudolph Ahlens, 10 partes in fol.
17. Fest- und Danckandachten[6] Christiani Sartorij, 7 part. in fol. 1658.
18. Briegels Evangelische Gespräche Erst und ander theil in fol. de ao. 1660.
19. Joh. Rudolph Ahlens Neugepflantzten Thüringischen Lustgartens Nebengang.
20. Briegels Musikalischer Rosengarten in fol.
21. Hakemans geistliche Concert in fol.
22. Sieben Stimmen Erster Theil geistlicher Harmonien v. Sam. Capricorno de ao. 1659 in 4to.

---

[1] Nr. 1—12 sind aus Lohr's musikalischem Nachlaß angekauft worden.

[2] H. L. v. Hasler: *Concentus ecclesiastici 5. 6 et plur. voc.* Augsburg 1596.

[3] Walther und Gerber kennen dieses Werk nicht. Vielleicht ist es identisch mit dem S. 405 unter Nr. 12 genannten, welches gewiß Lohr's Privateigenthum war und nach dessen Tode für die Notenbibl. mit angekauft wurde.

[4] Vulpius: *Canticum Mariae 5. 6 et plur. voc.* Jena 1605.

[5] Vulpius: *Opusculum novum selectissimarum cantionum sacrarum 4. 5. 6. 7 et 8 voc.* Erfurt 1610. 4.

[6] Chr. Sartorius »Unterschiedlicher Teutscher nach der Himmelscron zielender hoher Fest und Dank-Andachten Zusammenstimmung etc.« Nürnberg 1658.

23. Zehen Stimmen Werneri Fabricii Geistliche Arien, Dialogen und Concerten de ao. 1662. in 4to.
24. Zeutzschners Musikal. Kirch- u. Haußfreude in 4to, eilff Bände de ao. 1661.
25. Crügeri Magnificat[1] in 4to.
26. Hammerschmidts Kirchen Music in 4to.
27. Hammerschmidts Missen, in 4to (den 3. April 1663 erhandelt).
28. Eilff Bände in 4to de ao. 1674, König Davids Göldnes Kleinod,[2] Const. Chr. Dedekind, dem Cantori übergeben den 20. Januar 1675.
29. Ejusdem Musicalischer Jahrgang und Vespergesang, 3 Bünde in 4to.
30. Psalter Viti Dietrichs, Leipzig 1626, in 4to, d. 4. Decemb. 1675.
31. Vollständiges Kirchen-Buch, darinn die Evangelia und Episteln, Leipzig 1668, in Verlegung Friedrich Lauckisch, d. 4. Decemb. 1675.
32. Dreßdnisches Gesang-Buch, Dreßden 1656 in 4to., d. 4. Decemb. 1675.

Bei einer Revision der Notenkammer in der Kreuzschule im Jahre 1716 wurde noch gefunden:

1. Ein geschriebener Foliante, Worinnen geschriebene Meßen von Thoma Crequillone, de ao. 1558.
2. Ein dergl. großer Foliante in Schweinsleder, Worinnen allerhand lateinische Moteten und Hymni, mit 4 und 5 Stimmen, ohne Titul.
3. Ein dergl. gedruckt von Orlando de Lasso, Pars II.
4. Ein grüner Band mit einen Schweinsledernen Rücken, Auffs Weyhnacht-Fest, mit 5 Stimmen, von Balthasar Siegfrieden, Cantore.
5. Ein dergl. schwartzer Band in großen Format mit geschriebenen lateinischen Moteten von Lamberto de Fletu, Brandenburg. Musico, 1571.
6. Ein schwartzer Band, in welchem die Aufferstehung und Passion übern Johannem[3] von Antonio Scandello, geschrieben, de ao. 1568.
7. Ein dergl. die Passion Secundum Lucam von Bartholomaeo Petermanno, geschrieben und geschenkt, de ao. 1598.
8. Ein dergl. die Passion Secundum Johannem, geschrieben.
. Neun Bände Lateinisch und Teutsscher concerten[4] von Daniel Seelichen, Wolffenbüttelischen Capellmeistern, de ao. 1624.
10. Fünff Bände in geschrieben Pergameut, gedruckte Sonaten von Carlo Farina, Churfürstl. Sächß. Violinisten, de ao. 1626.
11. Sieben Bände Geistliche Chor Music[5] von Heinrich Schützen, de ao. 1648.
12. 9 Stimmen geistliche Concerten von Johann Havemann, de ao. 1659.
13. 6 Stimmen geistl. Concert-gewächse[6] von Johann Rudolph Ahlen. 1663.

---

[1] Vielleicht: *Meditationum musicarum Paradisum secundum*, aus einigen nach den 8 Kirchentönen eingerichteten Deutschen Magnificat von 2—8 Stimmen bestehend. 1626.

[2] Bei Walther und Gerber nicht angeführt.

[3] Bei Walther und Gerber nicht angeführt.

[4] Vielleicht identisch mit dem S. 405 unter Nr. 10 genannten Werke. Nach Gerber wäre dies allerdings erst 1625 erschienen.

[5] Wohl schon S. 407 unter Nr. 13 genannt.

[6] Ein Werk Ahlen's unter diesem Titel kennen Walther und Gerber nicht. Vielleicht ist damit der 1662 erschienene 3. und 4. Theil des »Neugepflantzten Thür. Lustgartens« gemeint, deren einzelne Nummern der Verf. »geistliche musikalische Gewächse« nennt.

14. 8 Bände gedruckte Concerten,[1] Pars III von Heinrich Schützen de. ao. 1650.
15. 3 geschriebene Stimmen von der Empfängniß und Geburth Christi, geschrieben durch Eliam Gerlachen, ao. 1612 und 1613.
16. 10 Stimmen Andreae Hammerschmidts Musicalischer Concerten 4. theil, Ao. 1648 vom Rathe angeschafft.
17. Ein geschrieben Musicalisches Stück über den 150. Psalm, an der Rathswahl Ao. 1652 übergeben von Johann Klemm.
18. Ein gedrucktes aus dem 149. Psalm, alß Ao. 1644 die neue Orgel in der Creutz-Kirche eingeweihet worden, von Elias Eissbergen, damahligen Organisten.
19. Ein gedrucktes Stück, Verleih uns Frieden,[2] von Samuel Seideln, Cantorn zu Glasehütte, de Ao. 1646.
20. 5 Stimmen Anderer Theil geistlicher Concerten von Heinrich Sagittario de ao. 1639.
21. 8 Bände in geschrieben Pergament, gedruckte latein. Moteten von Caspar Vincenz de ao. 1611.
22. 4 Bände Teutzsche Psalmen und Geistliche Gedruckte Lieder, 3. Theil von Michael Praetorio, Capellmeistern, de ao. 1607.
23. 7 Bände Lateinische u. Teutzsche Moteten, gedruckt, von ermeldten Praetorio.
24. 9 Bände Caspar Horns Geistliche Harmonie[3] de ao. 1680.
25. 5 Bände Latein. Moteten in roth Pergament von Heinrich Sagittario de ao. 1625.
26. 5 Bände Gedruckte Latein. Moteten von Johann Donfrieden, de ao. 1627.
27. 5 Bände in blau Pappier Cantiones Sacrae[4] von Heinrich Sagittario de ao. 1625.
28. 6 Bände Erster Theil Teutzscher Geistlicher Madrigalien von Johann Klemmen Hoffe Organisten, de ao. 1629.
29. Ein altes Gesang-Buch in Schweinsleder mit Noten de ao. 1614, von E. E. Rath angeschafft, ohne Titul.
30. Das Dreßdnische Hoffe-Gesang-Buch in Schweinsleder gebunden, de ao. 1676.
31. 13 Bände Andreae Hammerschmidts Latein. Meßen[5] de ao. 1663.
32. 9 Bände Andreae Hammerschmidts Kirchen- und Taffel-Music, de ao. 1662.
33. 8 Bände Latein. Motetten von Hieronymo Praetorio de Ao. 1607.
34. 6 Bände Auserlesene Sprüche aus denen Evangelien von Christoph Demantio, de ao. 1610.
35. 6 Bände Hammerschmidt's Dialogi oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele.
36. 6 Bände in Schweins-Leder, Latein. Moteten von Johann Montano, 1558.
37. 8 Bände schwartz, mit Schweins Ledernen Rücken, Lateinische Moteten von Jacob Handl.
38. 5 Bände in Schweins-Leder, Lateinische Moteten von Johann Selnern, 1557.

---

[1] Symphoniae Sacrae. 3. Theil. Dreßden 1650. (?)

[2] Bei Walther und Gerber nicht aufgeführt. Das früheste von ihnen genannte Werk dieses Komponisten stammt aus dem Jahre 1657.

[3] Joh. Caspar Horn: »Geistlicher Harmonien Winter- und Sommertheil über die Evangelia von 4 Stimmen, nebst 2 Violinen, 2 Braccien u. G. B.« 2. Ausgabe. Dresden 1680 und 81. 4.

[4] Identisch mit dem S. 406 unter Nr. 10 genannten Werke (?).

[5] Nr. 31 u. 32 identisch mit den S. 408 unter Nr. 27 u. 26 genannten Werken.

39. 4 Bände in grün Pergament, Latein. Moteten, von Jacobo Regnart, 1577.
40. 4 Bände in Schweins-Leder, Latein. Moteten de ao. 1553.
41. 6 Bände in roth Pergament, Lateinische Moteten von Alexandro Vttendal, de ao. 1571.
42. Die Passion in Compendio, secundum Matthaeum, Marcum und Johannem in groß Quart und schwartz Leder eingebunden.
43. 6 in Quarto und schwartz Leder eingebundene Bücher, in welchen gedruckte Magnificat befindlich, Autore Christophoro Demantio.

Außer diesem Notenbestande wurde dem Kantor Homilius im Jahre 1755 noch übergeben:

3 Trompeten, ein paar Kessel Pauken, 2 G-Hörner, 2 große Violon, 2 Violoncello, 3 Violen, 8 Violinen, 2 Fleutes douces, 1 Clavicympel und andere Geräthschaften.

»Obspecificirte Musicalische Instrumenta, Stimmen und andere Geräthschafften sind am 19. July 1760 bey Einäscherung der Creutzkirche gleichfalls mit verlohren gegangen«.

Nachwort.

Auch die vorstehend zum Abdruck gekommene Geschichte des Dresdener Kreuzkantorats ist noch von meinem verewigten Freunde Philipp Spitta gelesen und für unsere Vierteljahrsschrift bestimmt worden. Einige andere Arbeiten, von denen er bereits Kenntniß hatte oder die in Folge seiner Anregung entstanden sind, werden in dem noch ausstehenden vierten Hefte vorzugsweise berücksichtigt werden. Da nun der Raum dieses letzten Heftes unserer Zeitschrift von dem Eingegangenen vollständig in Anspruch genommen ist, so bitte ich, von der Zusendung weiterer Beiträge abzusehen.

Fr. Chrysander.

Berichtigungen.

S. 278 Zeile 4 von unten lies »Johannem« statt »Johannum«.
S. 299 Zeile 1 von unten (Anm. 3) lies »S. 249« statt »24 S. 9«.

Berichtigungen.

In Folge eines Mißverständnisses gelangte mein Aufsatz Magister Statius Olthof im vorigen Hefte S. 231 zum Abdruck, bevor mir ein Revisions-Abzug davon zugegangen war. Dadurch sind leider zahlreiche Druckfehler veranlasst, für welche lediglich ein unglücklicher Zufall verantwortlich zu machen ist. Die Korrekturen des lateinischen Textes lasse ich hier folgen; die des deutschen berichtigen sich wohl von selbst.

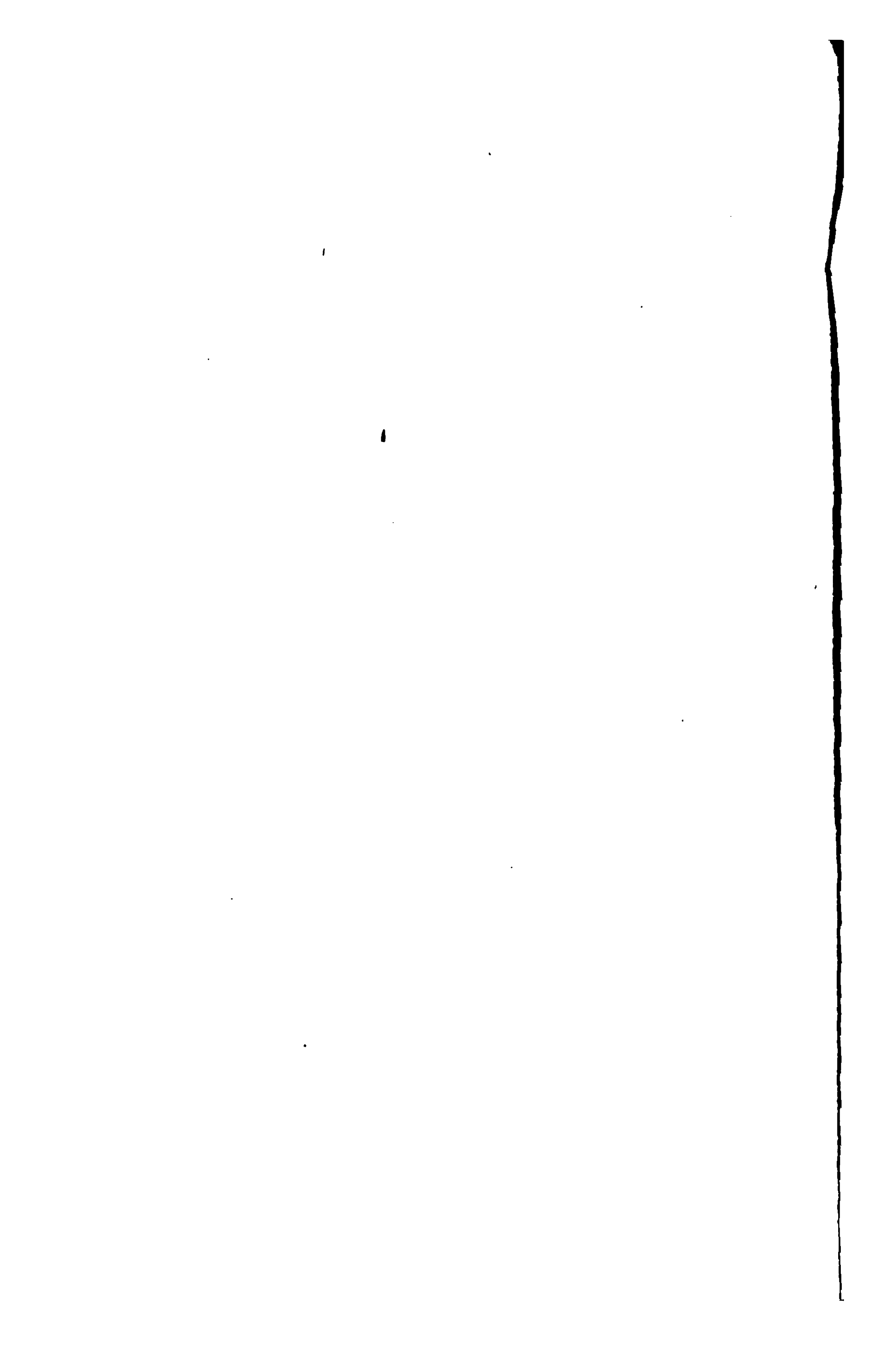
S. 231 Z. 20 v. u. statt *complissimo* lies *Amplissimo*.
- 231 - 17 - - - *laudubiliter* lies *laudabiliter*.
- 231 - 16 - - - *Indique* lies *Indeque*.
- 231 - 14 - - - *Praessantissimus* lies *Praestantissimus*.
- 231 - 12 - - - *superssu* lies *superstes*.
- 231 - 11 - - - *nubilu* lies *nubiles*.
- 231 - 8 - - - *destinusset* lies *destinasset*.
- 231 - 6 - - - *praetor* lies *praeter*.
- 231 - 4 - - - *superami* lies *superans*.
- 231 - 4 - - - *placidum* lies *placidam*.
- 231 - 2 - - - *dissereus* lies *disserens*.
- 231 - 1 - - - *pancos* lies *paucos*.
- 231 - 1 - - - *morvo* lies *morbo*.
- 231 - 1 - - - *coti die* lies *cotidie*.
- 231 - 1 - - - *ingravessere* lies *ingravescere*.
- 232 lies: *Hinc cum pie defunctus uxorem biduo ante, quam ad plures se penetraret,* [?] *circa 6. matutinam inter suspiria ac preces ardentes placida morte obdormiscentem vidisset, eam lachrymabili vultu gemitibusque piis prosecutus eidem jungi desideravit.*

S. 232 Z. 5 v. o. statt *actatis* lies *aetatis*.
- 232 - 6 - - - *defetissens* lies *defetiscens*.
- 232 - 7 - - - *passus* lies *pastus*.
- 232 - 13 - - - *vogos* lies *rogo*.

Da ich gerade beim Korrigiren bin, so bitte ich in meinem Haßleraufsatze IX. S. 5 in dem Notenbeispiele die Wiederholungszeichen vor *che mi sface* zu streichen.

Greifswald.

Rudolf Schwartz.



Sethus Calvisius als Musiktheoretiker.

Von

Kurt Benndorf.

Wie man um die Wende unseres Jahrhunderts in Deutschland litterarische Schätze vergangener Zeiten zu heben begann, so macht man heute auch musikalische Schätze weiteren Kreisen wieder zugänglich. Der Historiker aber hat sein Interesse nicht allein den Werken der praktischen Kunstthätigkeit zuzuwenden, sondern auch denen der Kunstwissenschaft, welche die für die Gestaltung jener maßgebenden Gesetze zu erkennen und in Zusammenhang zu bringen suchen. Von jeher hat die Musik, mehr als jede andere Kunst, zu wissenschaftlicher Forschung und zum Aufstellen von Lehrmethoden angeregt, weil ihr System von der Natur in meßbaren Verhältnissen vorgebildet ist. Es hat sich eine reiche Litteratur entwickelt, deren Studium allein das moderne Tonsystem und unsere technischen Begriffe zu erklären vermag, die also noch für uns aktuelle Bedeutung hat. Freilich machte sich die Theorie lange Zeit hindurch der Überhebung schuldig, indem sie sich gleichsam als die Amme der Praxis aufspielte, während doch diese ihr die Nahrung zuführt. Der Genius des Künstlers erweitert instinktiv die Gesetze der Theorie, und diese muß sich zur nachträglichen Sanktion bequemen.

Will man die Geschichte der musikalischen Theorie periodisiren, so muß man mit dem Ende des 16. Jahrhunderts einen Hauptabschnitt schließen. Denn in dieser Zeit bereiten sich große Wandlungen in der Praxis vor, die eine neue Epoche der Tonkunst heraufführen und die sich alsbald in der Theorie wiederspiegeln, indem sie die bis dahin alleingiltige Lehre vom Kontrapunkt zurückdrängen und zu einem Kompromiß mit der Harmonielehre zwingen.

In dieser Übergangsperiode verfaßte Sethus Calvisius seine musiktheoretischen Schriften. Wohl ist in ihnen vom Hauche der »*musica nova*« manches zu spüren; aber ihre Hauptbedeutung liegt

darin, daß sie noch einmal die alte Lehre vom Kontrapunkt auf Grundlage der Werke Zarlino's in selbständiger und gediegener Bearbeitung darstellen, daß sie ferner die Ergebnisse der Forschungen Zarlino's den Deutschen überhaupt zum ersten Male vorführen, und daß sie endlich die Musikgeschichte vom Gesichtspunkte der Entwickelung aus betrachten und zum ersten Male einen Abriß derselben geben.

Weil nun die durch ihre zeitliche Stellung sowohl wie durch ihren bedeutenden Inhalt ausgezeichnete Lehre des Calvisius für die Musikwissenschaft große Wichtigkeit besitzt und, außer einer kurzen Behandlung der Kompositionslehre in der Abhandlung über Gottfried Walther von Hermann Gehrmann (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1891, S. 473f.), eine ausführliche Würdigung noch nicht erfahren hat, so soll die vorliegende Arbeit diese Lücke auszufüllen versuchen. Auch mag der äußere Umstand, daß am 19. Mai 1894 dreihundert Jahre verflossen waren, seit Calvisius in das Thomaskantorat zu Leipzig eingeführt wurde, ein Amt, das in ihm seinen ersten grossen Verweser vor Sebastian Bach fand, die Beleuchtung seiner Verdienste rechtfertigen. Bevor wir jedoch an unsere Aufgabe herantreten, erscheint es angebracht, über sein Leben und Schaffen einige vervollständigende und berichtigende Mittheilungen zu machen.

Als Quellen hierfür kommen die vom Pfarrer Vincentius Schmuck und vom Rektor der Universität Leipzig gehaltenen Leichensermone in Betracht, ferner das *Chronicon Portense* von Justinus Pertuch (Leipzig 1612), die *Orationes a Friderico Fischero Rectore elaboratae*[1], die Aufzeichnungen von Grenser[2] und die Collektaneen des Magisters Hübsch in Schulpforta[3].

Sethus Calvisius (eigentlich Seth Kalwitz) lebte vom 21. Februar 1556[4] bis zum 24. November 1615. Von seinem Geburtsort Gorsleben

[1] Handschriftlich in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Die Kenntniß dieser Reden sowie des weiter unten erwähnten Dokuments verdanke ich der Güte des Herrn B. Fr. Richter in Leipzig.

[2] Geschichte der Musik, hauptsächlich aber des großen Koncert- und Theaterorchesters in Leipzig, von Karl August Grenser, 1840 (hdschr. in der Bibl. des Vereins für Leipziger Geschichte).

[3] Sie stammen aus dem 18. Jahrhundert und befinden sich handschriftlich in der Pforte. Ihre Kenntniß habe ich Herrn Rektor Dr. Volkmann daselbst zu verdanken.

[4] Die Monatshefte für Musikgeschichte von R. Eitner, Jahrgang 1871 No. 12. bringen die Notiz von einem Bildniß des Calvisius mit dem Geburtsjahr 1555. Ein ebensolches kennt auch Hübsch. Nach einer alten im Pfarrarchive von Gorsleben befindlichen Chronik (die Kirchenbücher sind leider im dreißigjährigen Kriege verbrannt) ist jedoch 1556 unzweifelhaft das richtige Jahr.

in Thüringen kam er »als ein armer Knab anno 1572 gen Magdeburg«; 1579 ging er nach Helmstedt auf die Universität und 1580 nach Leipzig, wo er Repetent beim Chore der Paulinerkirche wurde. Infolge seines außergewöhnlichen Wissens berief man ihn im Jahre 1582 an die Fürstenschule zu Pforta, wo er musikalischen und wissenschaftlichen Unterricht gab.

Im Mai 1594 wählte ihn der Rath der Stadt Leipzig zum Kantor an der Thomaskirche. Als solcher ist er im Alter von 59 Jahren gestorben.

Welch guten Klang sein Name in der Folgezeit hatte, beweisen die Worte von Wolfgang Kaspar Printz (»Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst«, 1690, Kap. XII., § 10): »Um das Jahr Christi 1612 hat Sethus Calvisius floriret. Er war ein sehr gelahrter Mann, ein guter Chronologus und fürtrefflicher Musicus, so wohl Theoreticus als Poeticus und Modulatorius, wie aus seinen *Exercitationibus Musicis*, der *Melopoeia* und wohlkomponirten Moteten zu sehen. Weil er gelebet, ist er nicht eben sonderlich aestimiret: allein nach seinem Tode ist er sehr hoch geachtet worden; und wird gewißlich seiner gedacht werden, weil die Welt wird stehen.«

Die Werke dieses fleißigen und vielseitigen Mannes zerfallen in chronologische [1], philologische und musikalische. Für uns kommen nur die letzteren in Betracht.

1) Komposisitionen:

a) *Hymni sacri latini et germanici, 4 voc.* (»*Harmoniae generibus Carminum apud Horatium et Buchananum usurpatis accomodatae*« und »etzliche Deutsche Gesenge, welche nach gelegenheit der Zeit in der Churfürstl. Schuel zur Pforta nach Essens gesungen werden«), Erfurt 1594 [2].

b) *Harmoniae Canticorum Ecclesiasticorum* oder Kirchengesänge und geistliche Lieder Luthers mit vier Stimmen contrapunktweise gesetzt, Leipzig 1597.

Neue vermehrte Auflagen: 1598, 1603 (als *Cantiones Sacrae*), 1612, 1622.

c) *Biciniorum libri duo*, Leipzig 1602 und 1612 [3].

---

[1] Sein Lebenswerk, das *Opus chronologicum*, trug ihm »vocationes zu Professionen bey Universiteten« ein, die er jedoch ausschlug.

[2] Hübsch giebt das Jahr 1590 an. Da aber Calvisius seine Melopöie (1592) als »*primitiae meae*« bezeichnet und außerdem ein im Hauptstaatsarchiv zu Dresden befindliches Gesuch von ihm, die Hymnen drucken lassen zu dürfen, vom 26. März 1594 datirt, kann nur letztere Jahreszahl richtig sein.

[3] Dieses Werk ist, einer freundlichen Mittheilung des Herrn R. Eitner zufolge, bis jetzt nur in der kgl. Bibliothek in Kopenhagen vertreten.

d) *Tricinia*, auserlesene Teutsche Lieder, Leipzig 1603.
e) Der Psalter Davids gesangweis, vom Herrn Cornelio Beckern verfertiget, (4 voc.) Leipzig 1615.
f) Der 150. Psalm mit 12 Stimmen auf 3 Chören, Leipzig 1615[1].
g) Calvisii Schwanengesang, 8 voc. (Worte des 90. Psalms), Leipzig 1616.
h) Motetten in folgenden Sammelwerken: *Cantionale Sacrum*, Gotha 1651, und *Florilegium Portense* von Bodenschatz (I., 6, 54, 85, 87, 88 und II., 62, 64, 86, 89).

2) Musiktheoretische Schriften:

a) *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis explicata*, Erfurt 1592[2]. Zweite Aufl. 1630.
b) *Compendium Musicae pro incipientibus conscriptum*, Leipzig 1594 (1595?), 2. Aufl. 1602, 3. Aufl. Jena 1612 unter dem Titel: *Musicae artis praecepta nova et facillima per septem voces musicales.*
c) *Exercitationes Musicae duae, quarum prior est de Modis musicis recte cognoscendis, posterior de initio et progressu Musices aliisque rebus eo spectantibus*, Leipzig 1600.
d) *Exercitatio Musica tertia de praecipuis quibusdam in arte Musica quaestionibus ad Hippolytum Hubmeierum*, Leipzig 1611.

Schon die Titel dieser Schriften lassen erkennen, daß der Verfasser die Praxis im Auge hatte. Der Stoff der Elementarlehre, der Kompositions- und Moduslehre, der Musikgeschichte wird in klarer Anordnung und ausgezeichnetem Latein dargelegt. Daß auch die unter d) genannte Streitschrift gegen den Geraer Rektor Hubmeier, welcher in seinen »*Disputationes quaestionum illustrium*«, Jena 1609, ohne genügende Kenntnisse auch musikalische Dinge behandelte, lehrhaften Zwecken dienen soll, geht aus ihrer Vorrede hervor, wo es heißt: Disputationen über Kunstfragen nützen nicht nur der

[1] Diese Komposition wird zuerst in Walther's Musikalischem Lexikon (1732) erwähnt. Ich habe sie bis jetzt nirgends auffinden können.

[2] Gerber (Tonkünstlerlexikon), Fétis (*Biographie universelle*) und andere geben als Jahr der ersten Ausgabe 1582 an. Im Leichensermon steht: »schrieb hier (in Pforta) auch ein Büchlein, *Melopoeia* genannt, von vielen mit begierde auffgenommen«, und bei Hübsch: »und hat er dieses Buch noch in der Pforte geschrieben«. Da nun Calvisius erst im November 1582 zum Kantor in Schulpforte berufen wurde, kann nur 1592 das richtige Jahr sein.

Wissenschaft, sondern auch der Jugend; jene fördern sie in Einzeldisciplinen, diese lehren sie bescheiden und richtig urtheilen. Die Gattung der musikalischen Streitschriften war übrigens nicht neu, schon Nicolo Burzio (1487), Giovanni Spataro (1491) und Franchinus Gafurius (1520) verfaßten solche. Calvisius geht mit Humor und scharfsinniger Kritik zu Werke, und mit Recht sagt Fétis (*Biographie universelle*) von dieser Schrift, sie offenbare »*une puissance de raisonnement, qui détruit facilement les arguments de son adversaire*«. Da der Inhalt der von einander unabhängigen »*quaestiones*« auch in den übrigen Schriften Berücksichtigung findet, so können wir sie als Anmerkungen zu diesen betrachten und werden sie am entsprechenden Orte heranziehen. Zuvor ist es aber nothwendig, daß wir die Entwickelung untersuchen, welche die musikalische Theorie im 16. Jahrhundert bis auf die Zeit des Calvisius genommen hat.

I.

Überblick über die Entwickelung der Theorie im 16. Jahrhundert bis auf die Zeit des Calvisius.

Wie in der politischen Geschichte des Mittelalters, so befanden sich auch in der Geschichte der musikalischen Theorie die geistlichen und weltlichen Mächte in Widerstreit. Boetius hatte das mißverstandene griechische Tonsystem gelehrigen Mönchen überliefert, die seine Darstellung zum Dogma, ihn selbst zum »*doctor magnificus*« erhoben. Die eigentliche Kunst blühte verborgen im Volke dahin. Ihr lag eine durch byzantinische Vermittlung im Abendlande eingebürgerte Dur-Skala zu Grunde. Das auf das *σύστημα τέλειον* der Griechen zurückgehende geistliche *A*-System wurde mit bewundernswerther Energie festgehalten und erst im Anfang des 17. Jahrhunderts von dem weltlichen *C*-System besiegt. Die Oktavengattungen der Kirche fanden in der praktischen Musik wenig Anerkennung, sodaß zwischen dieser und der traditionellen Theorie starke Diskrepanzen entstanden, welche Glarean im 16. Jahrhundert veranlaßten, die Durskala als erste Oktavengattung festzusetzen. Die Anfangstöne der sechs authentischen Tonarten Glarean's sind identisch mit der Stimmung der sechs Saiten der alten abendländischen Harfe: in diesem zufälligen Zusammentreffen liegt eine Huldigung, welche dem Dur-Hexachord der weltlichen Musik dargebracht wird.

In der Mensur zeigt sich derselbe Kampf. Während in der weltlichen Musik die zweitheilige Messung stets vorherrschte, hielten vom 12. Jahrhundert ab tiefsinnige Mönche diese mit der Trinitätsmystik nicht vereinbar und erhoben die dreitheilige Messung zum Gesetz. Im Anfange des 14. Jahrhunderts weist Marchettus von Padua auf den scharfen Gegensatz von drei- und zweitheiliger Mensur hin; aber erst in der Zeit des Palestrina und Orlandus Lassus triumphirt diese wieder über jene. So wird im 16. Jahrhundert der Kampf der geistlichen und weltlichen Theorie zu Gunsten der letzteren entschieden.

Den größten Einfluß für die Entwickelung der Theorie des 16. Jahrhunderts hatten die Werke des Franchinus Gafurius, *Practica musicae*, Mailand 1496; des Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547; des Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558. Die Lehre der beiden erstgenannten Theoretiker hat Calvisius genau gekannt, die des Zarlino hat er zu der seinen gemacht.

Gafurius sucht die Musikwissenschaft seiner Zeit mit derjenigen der Griechen wieder in Einklang zu bringen. Im 1. Buche seines Werkes behandelt er die Tonarten, verwechselt indessen, wie schon Boetius, die antike Transpositionsskala[1] mit der Oktavengattung. Im 2. Buche abstrahirt er aus den Werken gleichzeitiger Meister die Gesetze der Mensur, im 3. Buche die des Kontrapunkts, wobei er zum ersten Male das Verbot der Fortschreitung vollkommener Konsonanzen in Parallelen als Regel fordert (Kap. 3). Auch finden wir hier angedeutet, daß die temperirte Stimmung, welche gleichzeitig in der spanisch-bolognesischen Schule lebhafte theoretische Vertheidigung fand, schon damals in Gebrauch war. In Kap. 5 entscheidet er die alte Streitfrage über die Quarte: gegen den Baß ist sie Dissonanz und bedarf der Vorbereitung, sonst ist sie Konsonanz. Im 4. und letzten Buche giebt er eine ausführliche Darstellung der Proportionen, d. h. derjenigen mehrstimmigen Satzweise, in welcher die einzelnen Stimmen nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch verschieden sind. Diese Setzart führte im 15. Jahrhundert namentlich bei den Niederländern zur Künstelei. Als Komponist räumte Orlando di Lasso, als Theoretiker Glarean und Calvisius mit den Proportionen gründlich auf.

---

[1] Die Griechen hatten innerhalb der 2 Oktaven umfassenden Amoll-Skala 3 Oktavengattungen: *e-e'* (dorisch), *d-d'* (phrygisch), *c-c'* (lydisch), welche auch auf andere Stufen übertragen wurden. Boetius unterscheidet sie aber nicht nach ihrer inneren Tonreihe, sondern nach ihrer Tonhöhe und erhält so nur transponierte Mollskalen. Vgl. »*De institutione musica*«, lib. IV., cap. 15.

Mit dem Schweizer Glarean treten wir mitten in die humanistisch-reformatorische Bewegung hinein, deren Einfluß sich für die Musiktheorie darin ausspricht, daß man das überkommene System nicht mehr als absolute Autorität anerkennt, sondern die Kunstpraxis vorurtheilsfrei prüft und mit den gewonnenen Erfahrungen jenes modificirt. So führt Glarean den Bruch mit der mittelalterlichen Theorie herbei, der in der Praxis schon längst stattgefunden hatte. Er findet, daß in der figurirten geistlichen Musik die Reinheit der Oktavengattungen verwischt ist und daß in der weltlichen Musik die *C*-Skala üblich ist. Daher sucht er nach einem neuen Princip für die Bildung der Tonarten, indem er die 24 verschiedenen Verbindungen der drei Quarten- und vier Quintengattungen herstellt (*Dodek.* lib. II., cap. 3). Davon sind nur 12 brauchbar, und diese belegt er wieder mit griechischen Namen, die sich bis heute erhalten haben. Allerdings stimmen auch diese Skalen nicht mit dem Alterthum überein; dazu hätte es vor allem der Feststellung des Unterschiedes zwischen Oktavengattung und Transpositionsskala bedurft.

Andere begabte Humanisten, die mit Lehrbüchern an die Öffentlichkeit traten, sind Andreas Ornitoparchus und Ottomar Luscinius. Vor allem aber ist eine Reihe protestantischer Kantoren zu erwähnen, die damals noch alle eine universale Bildung besaßen und die sich um die Förderung des musikalischen Lehrwesens sehr verdient machten. In ihrer Produktion liegt eine gewisse Naivetät, insofern sie nichts Neues auf den Markt zu bringen beabsichtigen, sondern nur ihre individuelle Methode in der Behandlung des vorliegenden Stoffes darlegen wollen. Wir nennen: Martin Agricola, der sich meist der deutschen Sprache bediente; Sebaldus Heyden, dessen »*Ars canendi*« zu den besten Lehrbüchern des Jahrhunderts gehört; ferner Georg Rhau, Heinrich Faber, Petit Coclicus, Nicolaus Listenius, Hermann Fink, Eucharius Hoffmann, Adam Gumpelzhaimer, deren Compendien vielfach in katechetischer Form abgefaßt sind, und den hervorragendsten dieser Kantoren, unseren Sethus Calvisius.

Bevor wir nun zu Zarlino übergehen, müssen wir einen Blick auf die Theoretiker werfen, welche ihm die Wege ebneten, nämlich Bartolomeo Ramos de Pareja (*De Musica tractatus*, 1482), Ludovico Fogliani (*Musica theorica*, 1529) und Pietro Aaron (*Il Toscanello in musica*, 1523). Diese Männer griffen auf die in der Renaissancezeit neu erschlossenen griechischen Quellen zurück. Ramos suchte das ditonische Komma (80 : 81), um welches die Terz des Pythagoras zu groß war, auszugleichen, indem er den Ganzton in einen großen (8 : 9) und kleinen (9 : 10) schied. Ihre Summe

ergab die reine große Terz (4 : 5). Durch Subtraktion derselben von der reinen Quarte erhielt er den diatonischen Halbton (15 : 16) und kam so auf das schon von Didymus aufgestellte diatonisch-syntonische Geschlecht, welches er mit diesem folgendermaßen anordnete: $H_{\frac{16}{15}}\ C_{\frac{10}{9}}\ D_{\frac{9}{8}}\ E$. Die Anordnung des Ptolemaeus aber: $H_{\frac{16}{15}}\ C_{\frac{9}{8}}\ D_{\frac{10}{9}}\ E$ machte sich Fogliani zu eigen und nach ihm Zarlino. Auch Aaron machte Versuche in der Temperatur, doch liegt seine Hauptbedeutung in der Lehre vom Kontrapunkt, die durch ihn ihre beste Darstellung vor Zarlino fand.

So war in allen Gebieten der Musiktheorie Material genug aufgehäuft. Es bedurfte nun eines Geistes, der alles das, was kluge Mönche in einsamen Klöstern ersonnen, was vielseitige Humanisten hinzugefügt hatten, zusammenfaßte, der das Überflüssige mit kritischem Sinne ausschied, dem Untergeordneten seinen Platz anwies, und der Methode in die einzelnen Disciplinen brachte, um eine lebensvolle Weiterentwicklung zu ermöglichen. Ein solcher erschien in Zarlino. Dieser große Theoretiker bildet die Brücke von Mittelalter zur Neuzeit, wie Boetius vom Alterthum zum Mittelalter. Bei aller Verehrung für diesen wagt er doch das »*iurare in verba magistri*« aufzugeben. Er verlangt die empirische Fassung der Theorie, wie einst Aristoxenos gegenüber der doktrinären des Pythagoras und Euklid. Wenn Boetius im letzten Kapitel des ersten Buches seiner *Institutio musica* ausrief: »*quanto praeclarior est scientia Musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu*«, so sagt jetzt Zarlino erweiternd (Ist. III., cap. 65): »*se la Speculativa Musica senza la Prattica vual poco, atteso che la Musica non consiste solamente nella Speculativa, cosi questa senza la prima è veramente imperfetta*«.

Im Jahre 1558, über ein Jahrtausend nach den Institutionen des Boetius, erschienen zu Venedig Zarlino's »*Istitutioni Harmoniche*«, die uns eine Encyklopädie der mittelalterlichen Lehre in formvollendeter und gedankenreicher Darstellung geben und die zugleich auf die neue Epoche der Theorie präludiren.

Wir fassen im folgenden ihren Inhalt kurz zusammen, auf das Einzelne kommen wir bei Besprechung der Lehre des Calvisius zurück.

Die *Istitutioni Harmoniche* zerfallen in vier Theile. Die beiden ersten behandeln die *musica contemplativa*, die beiden letzten die *musica prattica*. Im 1. Buche ist zunächst vom Ursprung, Zweck und Nutzen der Musik die Rede, sodann von ihren verschiedenen Arten und vom Verhältniß des theoretischen Musikers zum praktischen (Kap. 1—11). Es folgen Betrachtungen über die Beziehung der Zahl zur Musik (Kap. 12—20) und über die geometrische,

harmonische und arithmetische Proportionalität (Kap. 21—44). Das 2. Buch ist der neuen syntonischen Skala gewidmet und läßt sich in zwei Abschnitte gliedern. Im ersten (Kap. 1—26) kritisirt Zarlino die Intervallbestimmungen der antiken Musik und zählt die Ptolemäischen Tetrachorde des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts auf; im zweiten (Kap. 27—51) veranschaulicht er durch das Monochord die Anwendung dieser Tetrachorde und ihrer Unterarten auf die Doppeloktave der Alten und kommt zu dem Schlusse, daß nur das *Genere diatonico-sintono*, welches der Natur der harmonischen Zahlen folgt, brauchbar ist. Außerdem giebt er eine neue Methode der Temperatur an, indem er nur die Oktave (wie heute) als rein gelten läßt, jeder Quinte aber $^2/_7$ des ditonischen Kommas nimmt und jeder Quarte ebensoviel zulegt, sodaß die durch die vierte Quinte erzeugte große Terz um $^1/_7$ Komma zu klein wird.

Im 3. Buch stellt er die Lehre vom Kontrapunkt dar, die noch in unserer Zeit Grundlage für den vokalen Satz ist. Er beginnt mit den Regeln für den zweistimmigen »*Contrapunto semplice*« (Kap. 1—39), geht dann zu dem zweistimmigen »*Contrapunto diminuito*« und zum doppelten Kontrapunkt über (Kap. 40—57) und schließt mit den Gesetzen für die mehrstimmige Komposition sowie mit Bemerkungen über Tempus, Prolatio, Perfektion und Imperfektion.

Das 4. Buch tritt für die 12 Modi Glarean's ein, ohne jedoch die griechischen Namen beizubehalten (Kap. 1—30); sodann handelt es von der Choralmusik, der Psalmodie, von der Form mehrstimmiger Kompositionen, von der Übereinstimmung zwischen Wort und Ton und von der geschmackvollen Unterlegung des Textes (Kap. 31—34). Endlich wird noch das Ideal eines »*Musico perfetto*« aufgestellt, der ein wahrer Polyhistor sein muß, um den Ansprüchen Zarlino's zu genügen (Kap. 35—36).

Diesem großen Werke ließ Zarlino noch zwei andere folgen, die *Dimostrationi Harmoniche* (Venedig 1571) und die *Sopplimenti Musicali* (Venedig 1588). Ersteres behandelt in Form des Dialogs mathematische Fragen aus dem Gebiete der Musikwissenschaft, letzteres enthält ergänzende Erklärungen zu den ersten beiden Büchern der *Istitutioni*.

Fassen wir die Hauptergebnisse der Forschungen Zarlino's kurz zusammen.

a) Um ein für den künstlerischen Gebrauch geeignetes Tonsystem zu gewinnen, ist das diatonisch-syntonische Geschlecht des Ptolemaeus der Oktave zu Grunde zu legen. Die Richtigkeit der Rationen desselben wird durch die harmonische Theilung der Intervalle

bewiesen. Demnach regeln sich die Verhältnisse der Oktave folgendermaßen: $C_{\frac{9}{8}}\ D_{\frac{10}{9}}\ E_{\frac{16}{15}}\ F_{\frac{9}{8}}\ G_{\frac{10}{9}}\ A_{\frac{9}{8}}\ H_{\frac{16}{15}}\ \bar{C}$.[1]

b) Die aus den Zahlen 1 bis 6 und deren Vervielfachungen bestehenden Verhältnisse sind Konsonanzen[2]. Die Quelle der Konsonanzen ist die Oktave. Je näher die übrigen Intervalle dieser stehen, um so vollkommener sind sie.

c) Die Modi zerfallen nach der harmonischen oder arithmetischen Theilung ihrer Quinte oder nach der darauf beruhenden Stellung der großen und kleinen Terz in solche von lebhaften und trüben Charakter[3].

d) Systematische Erklärung des einfachen und doppelten Kontrapunkts sowie des Kanons mit entlehntem oder frei erfundenem Subjekt.

e) Die Übereinstimmung zwischen Wort und Ton sowie die Unterlegung des Textes nach bestimmten Regeln sind ein ästhetisches Erforderniß.

f) Das Proportionenwesen ist nicht das Erzeugniß der wahren Kunst, sondern des kalkulirenden Verstandes der »*Musici Sofisti*«.

Die Periode der Alleinherrschaft des Kontrapunkts endigte in der Theorie mit Zarlino, in der Praxis mit Palestrina. Die Elemente des gegensätzlichen harmonischen Princips kamen gegen Ende des 16. Jahrhunderts darin zur Erscheinung, daß die Hauptmelodie mehrstimmiger Kompositionen, welche bis dahin meist im Tenor lag, in die oberste Stimme gedrängt wurde und daß man sie durch einen Grundbaß stützte. Machte man nun diese Stimme selbständig und versah sie mit einer harmonischen Instrumentalbegleitung, so gelangte man zur Monodie und zum koncertirenden Styl, der sich denn im 17. Jahrhundert rasch entwickelte. In dieser Neuerung fand die Betonung der Individualität, deren Berücksichtigung der Humanismus und die Reformation forderten, ihren künstlerischen Ausdruck. Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Ludovico Viadana und Claudio

---

[1] Calvisius, *Exercitatio tertia, quaest.* 18: *Tandem Josephus Zarlinus secutus ducem naturam et artem veras consonantiarum atque adeo omnium intervallorum formas in suis legitimis proportionibus, secundum certissima rerum Musicarum Κριτήρια, auditum scilicet et rationem, nobis monstravit.*

Eine ausführliche Darlegung des Gegenstandes giebt H. Gehrmann in der oben erwähnten Abhandlung, S. 470 f.

[2] Ist. I., cap. 13: *Senario è il Numero harmonico, nel qual Numero sono contenute tutte le forme delle semplici consonanze.*

[3] Ist. III., cap. 31: *Quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fà allegra, e quando si pone nell' acuto, si fà mesta, e da questa varietà dipende tutta la diversità e la perfettione dell' Harmonia.*

Monteverde sind die ersten, die wir nach dieser Richtung hin thätig sehen.

Für die Theorie war der Hinweis auf die Bedeutung des Basses nichts Neues; schon im 14. Jahrhundert that es der englische Theoretiker Simon Tunstede. Zarlino und nach ihm Calvisius nennen zwar den Baß das Fundament des Gesanges, aber doch nur bezüglich der sich mit ihm melodisch bewegenden übrigen Stimmen. Es mußte die harmonische Beziehung desselben zu den darüberliegenden Tönen erkannt werden.

Die Herolde dieser neuen Anschauung waren Johannes Lippius und Michael Praetorius. In seiner gelehrten »*Synopsis musicae novae*« (Straßburg 1612) geht Lippius nicht mehr vom Tenor, sondern nur noch vom Baß aus und zu den Gesichtspunkten, nach denen eine Kantilene analysirt werden muß, rechnet er die »*Trias harmonica*«. Praetorius widmet in seinem »*Syntagma musicum*« (1. Tomus Wittenberg 1614, 2. und 3. Tomus Wolfenbüttel 1618) der Instrumentalmusik zum ersten Male eine eingehende Darstellung und handelt (im 6. Abschnitt des 3. Tomus) vom Generalbaß oder *Basso continuo* unter Benutzung der Anweisungen von Viadana und Agostino Agazzario.

In diese Zeit, welche dem direkten Einflusse des griechischen Tonsystems ein Ende zu machen begann, fällt nun zum großen Theil das Leben des Sethus Calvisius. Den neuen Anschauungen gegenüber verhält er sich nur insofern entgegenkommend, als er die Instrumentalmusik in engere Beziehung zur Theorie bringt[1]. Im übrigen aber ist er konservativ. Wenn wir auch nicht wissen, ob er Kompositionen der oben genannten Italiener gekannt hat, so ist doch sicher, daß er mit der Schrift des Lippius vertraut war und daß er mit Praetorius in persönlichem und brieflichem Verkehre gestanden hat. Das *Syntagma musicum* des letzteren beruft sich oft auf das Urtheil des Calvisius und enthält Briefe von ihm über gelehrte Fragen. Lippius war sein direkter Schüler[2], und dessen

[1] Dies und die Vertheidigung der neuen belgischen Silben kann nur gemeint sein, wenn Montagne, Apparatus II., Sect. 51, von ihm sagt, daß er allzu neuerungssüchtig gewesen sei.

[2] Dedikation des *Syntagma musicum* (Ausgabe 1619): »mit allen ehren wird gedacht deß hocherfahrenen Herrn Sethi Calvisii gedechtnüß, welcher nicht allein in Chronologicis und Musicis ihm einen unsterblichen Namen erlanget, besondern auch den trefflichen Mann Johannem Lippium dermaßen Instituiret, daß er in Musicis weit kommen« etc.

Aus derselben Dedikationsschrift sowie aus einer Empfehlung, welche den »*Plejades musicae*« (Halberstadt 1615) von Henricus Baryphonus vorgedruckt ist, folgt, daß auch dieser ein Schüler des Calvisius war.

Synopsis fand seinen Beifall, wie aus dem lateinischen Lobgedicht hervorgeht, das er ihr mitgab. Er handelte damit durchaus konsequent; denn Lippius ging ebenso wie er selbst von Zarlino aus, nur daß er das Phänomen des harmonischen Zusammenklangs der Töne, welches dieser nur beiläufig erwähnte, in die Mitte seiner Lehre rückte. Auch konnte Calvisius nicht ahnen, daß diese Theorie so entwickelungsfähig sei, wie es sich thatsächlich in der »*seconda Prattica*« zeigte.

Steht er also theoretisch noch im Banne der alten Anschauungen, so deuten doch interessante Einzelheiten in seinen Kompositionen darauf hin, daß er unbewußt die Scheidegrenze überschreitet. Er betitelt nämlich seine 1597 erschienenen Choralsätze mit »*Harmoniae*«, ein Name, für den sonst »*Symphoniae*« üblich war. Es giebt keine charakteristischeren Schlagworte für die alte und neue Zeit. Und wenn er hinzusetzt: »mit vier Stimmen kontrapunktweise gesetzt«, so geht er damit den Weg weiter, den schon Lucas Osiander in seinem Gesangbuche (Nürnberg 1586) betreten hatte und den bald darauf Hans Leo Haßler und andere verfolgten; das heißt, er verlegt die Choralmelodie in Rücksicht auf das Mitsingen der Gemeinde in die Oberstimme und setzt dazu in den übrigen Stimmen Note gegen Note, sodaß einfache Akkorde entstehen. Daß diese in einem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen, wußte er freilich noch nicht.

Wir sagten oben, daß die Lehre des Calvisius in der Hauptsache auf Zarlino fußt. Man wird bei einem Manne von seiner Bedeutung nicht an ein Ausschreiben denken. Er hat dabei stets auch die Urquellen berücksicht; seine eignen Worte beweisen es: »*perscrutatus ego sum veterum scripta*«. So bezieht er sich in seinen Schriften noch auf folgende Autoren: Plato, Aristoteles, Aristoxenos, Euclid, Plutarch, Lucianus, Pausanias, Censerinus, Vitruvius, Aventinus, Asconius, Boetius, Guido Aretinus und Faber Stapulensis.

Wie er nun das ihm zu Gebote stehende Material systemisirte und was er durch eigene Forschung und unter dem Einfluß der neuen Zeit hinzufügte, wollen wir im zweiten Theile unserer Arbeit untersuchen.

II.

Die Lehre des Calvisius.

1.

Die wissenschaftlich-spekulative Theorie der Musik.

Der Musik hat man lange Zeit das Bürgerrecht unter den eigentlichen Künsten verweigert. Bis in das 18. Jahrhundert wird sie von den Theoretikern mehr als eine mathematisch-philosophische Wissenschaft betrachtet. Der Umstand, daß den Tonverhältnissen Zahlenverhältnisse entsprechen, lockte früh zu ausgedehnter mathematischer Spekulation an, welche dann dem inneren Wesen der Musik gleichgesetzt wurde. Wer eine gewisse Fertigkeit im Tonsetzen durch Übung hatte, nannte sich Komponist. Ja Guido von Arezzo gab mechanische Anweisungen zum Komponiren[1] wie später Gottsched Recepte zur Anfertigung von Gedichten gab. Theoretische Kenntnisse sollten schon dazu befähigen. Man übersah, daß der, welcher nur die Theorie des Schwimmens kennt, noch nicht schwimmen kann. Psychologische Vorgänge gab es für die Musik-Scholastiker des Mittelalters nicht. Die Griechen fühlten, daß man mit der mathematischen Spekulation allein der Sache nicht gerecht werde, und schlossen aus den wunderbaren Wirkungen auf einen geheimnißvollen Ursprung der Musik. Sie riefen die Philosophie zu Hilfe und kamen auf jene seltsamen, phantastischen Vorstellungen von der Harmonie der Sphären, den Beziehungen der Töne zu den Elementen und Sternbildern. Von Pythagoras bis auf Athanasius Kircher und Mersenne im 17. Jahrhundert trieben diese Vorstellungen ihr Wesen. Das Gebiet der Ästhetik aber wird nur in vereinzelten Bemerkungen gestreift, so in der Charakteristik der Oktavengattungen, der Konsonanzen und Dissonanzen. Ein Theoretiker des 15. Jahrhunderts, Prosdokimus de Beldomandis, macht darauf aufmerksam, daß in der individuellen Verwendung der Kunstmittel etwas Unbeschreibliches liege. Und Zarlino sieht die Kon- und Dissonanzen nicht nur als sinnlich angenehm und unangenehm wirkende Tonverbindungen an, sondern auch als Ausdrucksmittel für Gemüthsbewegungen. Auch sonst hat Zarlino höhere Anschauungen über

[1] Vgl. *Micrologus*, cap. 17; Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* II.

das Wesen der Musik. Er tadelt diejenigen, welche sie nur zur Ausbildung des Gehörsinnes und Verstandes benutzt wissen wollen, und sagt von ihr, sie habe die Macht, auf den Charakter zu wirken und die verschiedensten Gefühle in der Seele zu erwecken (Ist. I., cap. 3). Trotzdem er damit der Praxis ein Zugeständniß macht, kann er sich doch in Bezug auf deren Verhältniß zur Theorie von der Überlieferung noch nicht ganz befreien, wenn er auch gegenüber früheren Theoretikern eine richtigere Auffassung hat[1]. Denn er sagt, der theoretische Musiker verhalte sich zum praktischen wie dieser zu seinem Instrument (Ist. I., cap. 11). Hier weht uns die Klosterluft des Mittelalters an.

In den Ansichten des Calvisius begrüßen wir einen Fortschritt. Obwohl er philosophischen Betrachtungen keinen großen Raum gönnt, nicht nur weil sie über den Rahmen eines Lehrbuches hinausgehen, sondern auch weil seine Natur subjektiven Reflexionen abgeneigt war, so finden wir doch in der »*Exercitatio tertia*« cap. 1, 2, 3, 8—11, 20—21, in der Melopöie cap. 1 und dem Vor- und Nachwort zu den »*Exercitationes duae*« Bemerkungen genug, um seinen Standpunkt zu erkennen.

Er sagt, die Musik sei mehr Kunst als Wissenschaft. Vorsichtig trifft er die Unterscheidung: *bonae artes* und *ars Musica*, weil eben in dieser die Theorie selbständiger hervortritt als in jenen. Man könne Musik, Malerei und Poesie vergleichen, weil diese Künste sich in fast gleicher Weise geschmackvoller Fiktionen bedienten, um dem Geiste, den Augen und Ohren etwas mit allen Einzelheiten zu vermitteln (»*omnes eodem fere modo elegantibus fictionibus, quae rem menti, oculis, auribus cum omnibus circumstantiis subjiciunt, utuntur*«)[2]. Daß er die Vokalmusik über die Instrumentalmusik stellt, mit der Begründung, daß die Vereinigung von Wort und Ton einen doppelten Genuß gewähre, ist für jene Zeit begreiflich. Heute nicht mehr haltbar ist die Hypothese von der Priorität der Vokalmusik (*Exercitatio altera* II.).

---

[1] Übrigens bemerkt schon Adrian Petit Coclicus (*Compendium musices* 1552): die vorzüglichsten Musiker und gleichsam die Könige der übrigen sind die, welche nicht bei der Kunstlehre hängen bleiben, sondern Theorie und Praxis einsichtig verbinden.

[2] Unter *fictiones* versteht Calvisius das Material der betreffenden Künste. unter *res* hinsichtlich der Musik offenbar den Text (*sententia*). Demnach sollen die Töne nur das sein, was für den Maler die Farbe ist, ein Vergleich, den auch Gluck in seiner berühmten Vorrede zur Oper »*Alceste*« aufstellt und der die Tonkunst degradirt. Einen Fortschritt sehen wir jedoch darin, daß er durch diesen Gedanken eine ästhetische Einsicht zu gewinnen sucht.

Was Zarlino so gewissenhaft registrirt, das Lob und den Nutzen der Musik, übergeht Calvisius: die Musik ist durch sich selbst genug gelobt, sagt er, und den »Geheimnissen der Philosophen« steht er mißtrauisch gegnüber. Daher finden wir nichts über die Etymologie des Namens Musik, nichts von jener sinnigen musikalischen Belebung des Weltalls; als protestantischer Kantor verhält er sich der heidnischen Spekulation gegenüber ablehnend, und es steht ihm besser an, wenn er ausruft: Gott hat den Keim der Kunst in unsere Seele gesenkt; und wenn er die Musik als ein Vorspiel jener vollkommensten Musik betrachtet, die im himmlischen Leben von dem großen Chore der triumphirenden Kirche und der glückseligen Engel angestimmt wird und durch alle Ewigkeit fortdauert.

Man erkennt, daß in dieser Zeit die Ästhetik noch in den Kinderschuhen steckt. Der Einfluß der Tonkunst auf das Gemüth wird wohl empfunden, aber als den Ausfluß einer Gemüthsbewegung sieht man sie noch nicht an. Das eigentlich Schöne sind die durch Töne gleichsam illustrirten Zahlenproportionen, also gerade das, was später ein Gegenstand der Abneigung wurde. Erst seit Kant ist das intellektuelle Vermögen der Einbildungskraft Hauptbedingung des künstlerischen Schaffens und im Kunstwerk selbst ist Ideales und Reales unauflöslich verwoben.

Was die Eintheilung der Musik betrifft, so nahm Zarlino von den älteren, oft gekünstelten Unterscheidungen ausführlich Notiz, ließ aber nur die Eintheilung in »*musica theorica*« und »*prattica*« (Ist. I., cap. 11) oder »*musica methodica*« und »*historica*« (Soppl. lib. I., cap. 2) gelten. Calvisius schließt sich Zarlino an, nur daß er die letztere auch »*musica poetica*« nennt.

Eine eingehendere Berücksichtigung läßt er der mathematischen Spekulation zu Theil werden, namentlich in der *Exercitatio tertia* (*quaest.* 1, 12, 15, 18).

Er unterscheidet wie Zarlino (Ist. II., cap. 10) Geräusch (*soni qui nulla fiunt extensione*) und Klang von bestimmter Höhe (*φθόγγος, vox discreta cantui idonea*). Zur Veranschaulichung der Tonverhältnisse ist ein mit einer Saite bespanntes Instrument nöthig. Der Vergleich der ganzen Saite mit einem Theil derselben ergiebt die Proportio (*proportiones sunt formae intervallorum atque ita eorundem causae*). Daher ist die Grundlage der Musik »*sonus numero aestimabilis in corpore sonoro*«. Zarlino meint dasselbe, wenn er sagt: *soggetto della Musica è il Numero sonoro* (Ist. I., cap. 18).

Wie in der Geometrie der Punkt zur Größe, so verhält sich in der Musik der Unisonus zu den Intervallen (vgl. Ist. III., cap. 11 und 24).

Die kleinste aber irrationale Proportion ist das Schisma[1]. Es folgt das Komma[2]) und die Diese (= 2 Kommata). Da aus etwas Unsicherem nichts Sicheres entstehen kann, so können auch die größeren Intervalle nicht aus dem kleinsten hervorwachsen. Vielmehr ist die Oktave die Quelle der Intervalle. Sie wird auf dem Monochord in der Weise hervorgebracht, daß man die eine Saite in ihrer ganzen Länge, von der andern nur die Hälfte erklingen läßt[3].

Das Intervall des Komma giebt Calvisius Anlaß, sich gegen Boetius zu wenden. Dieser setzt (de instit. mus. lib. III., cap. 16) dem großen Ganzton neun Kommata gleich[4]. Calvisius beweist in zweifacher Art, daß die Rechnung des Boetius falsch ist und daß der große Ganzton größer als neun und kleiner als zehn Kommata ist. Einer dieser Beweise findet sich auch bei Zarlino, der ebenfalls auf den Fehler des Boetius aufmerksam macht (Dimostr. II., Propos. 21 f.). Da nun Calvisius sagt, daß er diesen Fehler zuerst entdeckt habe, ist die Übereinstimmung mit Zarlino eine zufällige und er hat dessen Dimostrationi nicht gekannt. Interessant ist es, wenn er weiter sagt, daß man bei starken Affekten bisweilen die Terz, Quarte, Quinte und Sexte um dieses Komma schärfe oder vermindere, ein Gebrauch, der den Tonsetzern freilich wenig bekannt sei[5].

Die Einleitung zur Melopöie stellt das neue Tonsystem nach dem 2. Theil der Institutionen Zarlino's dar. Wie dieser geht Calvisius von den Griechen aus: die antike Musik ist reicher an Intervallen, die moderne reicher an Konsonanzen. Pythagoras leitet die

---

[1] Heute nennt man den Unterschied der reinen Quinte und der Quinte der gleichschwebenden Temperatur Schisma.

[2] Das Komma ist der Unterschied a) zwischen dem großen und kleinen Ganzton, b) zwischen sechs großen Ganztönen und der Oktave, c) zwischen dem großen Halbton der Griechen (λεῖμμα) und demjenigen der modernen Skala.

[3] Trotz seines Namens hat man das Monochord also auch mit zwei Saiten bespannt, um Zusammenklänge zu ermöglichen.

[4] Noch Eucharius Hoffmann (*Musicae artis praecepta* 1584) sagt, der Ganzton enthalte 9 Kommata, der große Halbton 5, der kleine 4 Kommata. Das Zeichen für den letzteren: ✱ hat daher, wie Zarlino Ist. II., cap. 46 sinnreich bemerkt, seine 4 »*virgolette incrociate*«. (In Wirklichkeit ist das *b cancellatum* aus dem *b quadratum* hervorgegangen.)

[5] Es ist offenbar dasselbe, was Marchettus von Padua (»*Lucidarium in arte musicae planae*«, Ende des 13. Jahrhdts.) unter »*fictitius color*« versteht. Marchettus theilt den Ganzton in 5 Vierteltöne (Diesen), von denen 2 das *semitonium minus* oder *enharmonicum*, 3 das *semit. maius* oder *diatonicum*, 4 das *semit. chromaticum* ergeben. Dieses sei nur eine Schärfung des Tones und diene zu seiner Färbung auch abwärts steigend. Das letztere widerstrebt unserer Anschauung, während das erstere noch heute beim Leiteton unwillkürlich gethan wird. Calvisius hat es eben auch der Praxis abgelauscht.

Gestalt der perfekten Konsonanzen aus den Zahlen 1 . 2 . 3 . 4 ab, Zarlino fügt die Zahlen 5 . 6 . 7 . 8 hinzu und findet, daß die Siebenzahl den musikalischen Proportionen fern steht und daß die Verhältnisse der perfekten und imperfekten Konsonanzen innerhalb des Senarius liegen. Aus den primären harmonischen Zahlen 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 8 entstehen die sekundären 9 . 10 . 12 . 15 . 16 . 18 . 20 . 24 etc. Die Vergleichung beider ergiebt die Verhältnisse der übrigen Intervalle.

Von den Tongeschlechtern der Alten ist für die moderne Musik nur das diatonische brauchbar, denn das chromatische ist für die Instrumente, das enharmonische zur Bildung von Konsonanzen ungeeignet. Die Intervalle, welche für die menschliche Stimme und für die Instrumente gut ausführbar sind, müssen grundlegend sein; doch können dabei »*prohibita intervalla*« eingemischt werden, welche die Kunst schon von selbst korrigirt[1]. Durch die harmonische Theilung der Intervalle innerhalb einer Oktave gewinnt man die natürlichen Rationen des diatonisch-syntonischen Geschlechts (s. o.)[2].

Die faßliche und logische Entwickelung dieses Gegenstandes, den Calvisius zum ersten Male in der von Zarlino geprägten Form den Deutschen vermittelte, mag viel dazu beigetragen haben, daß sich seine Schriften einer so hohen Werthschätzung erfreuten.

2.

Die Elementarlehre und Bocedisation.

Calvisius zerlegt den musikalischen Lehrstoff in Elemente und Cantus. Diesen behandelt er in der *Melopoeia*, jene im *Compendium musicae*, in den *Musicae praecepta* und anhangsweise in der *Exercitatio tertia*, *quaest.* 19. Daß er Elementar- und Kompositionslehre nicht zusammen erscheinen ließ, ist wohl daraus zu erklären, daß man die Elemente der musikalischen Theorie dem Schüler in die Feder zu diktiren pflegte. Die gegebenen Notizen arbeitete man

[1] Vgl. Ist. II., cap. 41: »*tuttavia credo veramente, che tal Temperamento sia stato introdotto à caso e non studiosamente*«.

[2] Als Beweis dafür, daß Calvisius die musikalischen Instrumente mehr als Zarlino u. a. heranzieht, mag für diese Stelle die Besprechung des Halbtons dienen. Er sagt zunächst mit Zarlino, daß die Differenz zwischen $\frac{4}{3}$ und $\frac{5}{4}$ den gr. Halbton $\frac{16}{15}$, diejenige zwischen $\frac{6}{5}$ und $\frac{5}{4}$ den kl. Halbton $\frac{25}{24}$ ergiebt. Um die Richtigkeit der Unterscheidung zweier Halbtöne vor Augen zu führen, verweist er nun auf das Clavichord, wo bisweilen drei *claves* mit ihren »*pectines*« nur eine Saite berühren. Hier könne man sehen, daß die *pectines* bei einem gr. Halbton weiter von einander entfernt sind als bei einem kleinen.

dann gelegentlich in katechetischer Form aus und übergab sie dem Drucke. So entstanden im 16. Jahrhundert jene zahlreichen kleinen Compendien, die sich von Martin Agricola bis zu Adam Gumpelzhaimer sehr ähnlich sind; erst Calvisius verlieh den seinen ein eigenes Gepräge. Sein Fortschritt besteht darin, daß er die Grenze zwischen Elementar- und Kompositionslehre streng einhält, daß er die Praxis in höherem Grade berücksichtigt und daß er zum ersten Male energisch für eine siebensilbige Solmisation eintritt. So verweist er die Intervalle und die aus ihnen gebildeten Modi als nicht ursprüngliche Elemente in die Kompositionslehre; die Pausen und die Synkope bespricht er dagegen hier wie dort: in der Elementarlehre müssen sie unter der Rubrik Noten resp. Takt einen Platz finden, in der Kompositionslehre muß ihre Behandlung in der Kantilene auseinandergesetzt werden. So scheidet er ferner die veralteten Ligaturen und Proportionen aus, welche von Eucharius Hoffmann, Nicolaus Roggius, Adam Gumpelzhaimer und anderen gleichzeitigen Theoretikern im Widerspruche mit der Praxis aufrecht erhalten werden. Eine Anzahl Singregeln, die er seiner Elementarlehre hinzufügt, bilden keine nothwendige, gewiß aber willkommene Beigabe derselben.

Der oben genannte Abschnitt in der *Exercitatio tertia* stimmt inhaltlich mit den *Musicae praecepta* vom Jahre 1612 überein, welche ihrerseits eine Vereinfachung und Modernisirung des *Compendium musicae* vom Jahre 1594 sind.

Alle damaligen Elementarlehren beginnen mit der Frage: *quid est Musica?* und die typische Antwort lautet: *Musica est ars bene canendi*[1]. Nach Calvisius hat es die Elementarlehre nur mit der Notation zu thun. Grundlage ist das System der fünf parallelen Linien. Die Töne sind nach ihrer Qualität (Höhe) und Quantität (Zeitdauer) zu unterscheiden und werden durch bestimmte Symbole, die *claves* oder Tonbuchstaben, bezeichnet. Es giebt *notulae eiusdem valoris* (Choralnoten) und *notulae diversi valoris* (Figuralnoten). Diese zerfallen in acht Werthe, von denen jeder folgende im vorhergehenden zweimal enthalten ist, sodaß die Maxima 8 Takte gilt und 16 Semifusen auf einen Takt gehen[2]. Ein zur Note gesetzter Punkt vermehrt dieselbe um die Hälfte ihres Werthes. Während Philipp von Vitry, Johannes Tinctoris und Zarlino[3] vier Arten von

[1] Ebenso Zarlino, Ist. III., cap. 46.

[2] Zarlino (Ist. III., cap. 2) braucht für Fusa und Semifusa die Namen Chroma und Semichroma.

[3] Ist. III., cap. 70: *Punto di perfettione, d'accrescimento, di divisione, d'alteratione.*

Punkten lehren, behält Calvisius nur den Perfektionspunkt bei, welcher noch heute im Gebrauche ist. Von sonstigen Zeichen ist noch das mit den Punkten in Zusammenhang stehende »*signum quietis*« und »*repetitionis*« sowie der »*Custos*« angeführt. Letzterer steht am Ende eines Systems und deutet die Lage der ersten Note des folgenden Systems an.

Das »*signum quietis*« wird entweder in der Gestalt unserer Fermate geschrieben und in solcher ist es identisch mit dem »*punctum morae generalis*« bei Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorium* 1475), oder es besteht in einer »*linea transversa totalis, quae neuma appellatur*« und als solche ist es identisch mit der Generalpause (vgl. Melop., cap. 16)[1]. Dieses bedeutet ein Aufhören der Harmonie und fordert alle Sänger auf, Athem zu schöpfen (πνεύω); jenes zeigt einen Stillstand in der Bewegung der Stimmen an. Das »*signum repetitionis*« ist aus der Vereinigung von Longapausen mit dem »*punctum repetitionis*« entstanden. Jene sind heute auf einfache Striche modificirt.

Johannes de Muris (14. Jahrhdt.) sagt einmal, der Gebrauch der Ligaturen habe bei den »*moderni*« abgenommen; die »*moderni*« am Anfange des 17. Jahrhdts. lassen nur noch eine Ligatur gelten, nämlich die der beiden Semibreven (Haßler, Lippius, Praetorius). Die Theoretiker von Zarlino (vgl. Ist. IV., cap. 34) bis Gumpelzhaimer lehren noch die alten Regeln über die *Ligaturae rectae* und *obliquae*, und erst Calvisius beschränkt sich auf zwei: die ligirten Noten sind Semibreven, wenn die erste einen Strich an der linken Seite nach oben hat, und Breven, wenn sie keinen Strich haben.

Mit den größeren Notenwerthen verschwanden allmählig auch die entsprechenden Pausen. Trotzdem werden diese noch in den Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts aufgezählt. Am Anfange dieses Jahrhunderts ist Calvisius der einzige Theoretiker, welcher die Maxima-Pause nicht mehr erwähnt. Er lehrt 6 Pausen, von der Longa bis zur Fusa[2]. Da das Pausezeichen der Semiminima ein Häkchen hatte, gab man dem der Fusa zwei Häkchen, obwohl die Fusa selbst nur eines besitzt. Um nun die Korrespondenz wieder herzustellen, versahen Zarlino (Ist. III., cap. 53) und Calvisius auch die Pausa fusa nur mit einem Häkchen, aber in entgegengesetzter Richtung[3]. Hier ist der Ursprung unserer Achtel-Pause.

[1] Dieselbe Gestalt hat auch der Taktstrich, der sich in dieser Zeit in den Tabulaturen einzubürgern begann und dessen Benutzung für die Mensuralnotation zuerst Praetorius vorschlug.

[2] Bei Lippius finden sich 8 Pausen, von der Maxima bis zur Semifusa.

[3] Vgl. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 275.

Unter *Tactus* versteht Calvisius die Zeitdauer von Niederschlag und Aufschlag (der Hand)[1]. Er zerlegt ihn in *tactus Spondaicus sive simplex* und *Trochaicus*, von denen jener aus zwei, dieser aus drei gleichen Theilen besteht. Hierin stimmt er mit Zarlino (Ist. III., cap. 49) überein, welcher auf die *Battuta Spondaica* und *Trochaica* alle übrigen Maße zurückführt. Es ist sehr bezeichnend, daß das *tempus perfectum* und *imperfectum* in dieser Weise umgetauft wurde: der ungerechten Verherrlichung der dreitheiligen Mensur war damit ein Ende bereitet. Das Zeichen für den Spondaicus ist je nach der langsameren oder schnelleren Bewegung der Halbkreis mit dem Punkt[2] oder der durchstrichene Halbkreis; dasjenige für den Trochaicus ist der durchstrichene Halbkreis mit einer danebenstehenden 3, die anzeigt, daß der *tactus* 3 Semibreves enthalten soll. Die Noten stehen hier in der *Proportio tripla*, welche Calvisius in den »*Praecepta*« allein noch gelten läßt, während in dem älteren »*Compendium*« auch die *Proportio sesquialtera*[3] gelehrt wird. Alle übrigen Proportionen gehören zu den Spitzfindigkeiten (»*argutiae Melopoeorum*«). Die Synkope entsteht im *Tactus trochaicus* dadurch, daß eine geschwärzte Brevis[4] oder Semibrevis zu verschiedenen Takttheilen gezogen wird.

Wir stehen hier vor wichtigen Neuerungen. Von der *Prolatio*, vom *Modus maior* und *minor*, von der Alteration und Imperficirung, die bei Zarlino noch eine Rolle spielen (Ist. III., cap. 68, 69), finden wir bei Calvisius nichts mehr. Die zahlreichen Proportionen des Tinctoris, von denen Glarean nur vier beibehielt, schrumpfen bei ihm auf eine zusammen. Und diese hat wiederum eine andere Bedeutung als früher. Die *Proportio tripla* bezeichnet jetzt einen Tripeltakt mit Noten zweizeitiger Mensur, also dasselbe, was man vorher unter der *Proportio hemiola* verstand, welche durch Schwärzung der Noten im *tempus imperfectum* ausgedrückt wurde. Indem nun Calvisius betont, daß die Brevis in der *Proportio tripla* nur dreizeitig werden könne, wenn sie mit dem »*punctum perfectionis*« versehen sei[5],

---

[1] Genauer definirt Sebaldus Heyden (*De arte canendi* 1540, I., cap. 5): *Tactus est digiti motus aut nutus ad temporis tractum, in vices aequales divisum, omnium notularum ac pausarum quantitates coaptans.*

[2] Der Punkt deutet an, daß statt der Brevis die Semibrevis an Stelle des ganzen Taktes steht (*punctum prolationis*).

[3] Hier kommen anderthalb Semibreves auf einen Takt.

[4] Die Schwärzung bezweckt hierbei nur die bessere Erkennung des Taktes.

[5] Praetorius, *Syntagma Musicum* III., S. 30: *Recentiores plerique, quibus etiam Sethus Calvisius calculum suum adjecit, semper punctum ad semibrevem licet perfectam in Sesquialtera et ad brevem in tripla adscribunt hacque ratione perfectionem ut rem non adeo necessariam tollunt.*

macht er die Imperficirung durch Schwärzung überflüssig und stellt damit zugleich die zweitheilige Mensur als das Normale hin, zu der sich die dreitheilige Messung verhält etwa wie der Nachtanz zum Haupttanz. Dementsprechend wendet er auch als Taktzeichen nur das *signum imperfectionis* an, das heute noch für den Allabreve-Takt üblich ist. Die *Proportio tripla* wurde später allein durch die Proportionszahl angedeutet, was übrigens schon im 16. Jahrhundert bisweilen vorkam (vgl. Zarlino, Ist. III., cap. 49).

In den zwölf »*canones de canendi ratione*«, die seiner Elementarlehre angehängt sind, giebt Calvisius zum ersten Male methodische und prägnant gefaßte Anweisungen für den Sängerchor und seinen Leiter. Die Anregung dazu hat er jedenfalls von Zarlino empfangen, der Ist. III., cap. 46 beiläufig einige Regeln für den Sänger aufstellt[1]. Von den übrigen damaligen Theoretikern behandelten diesen Gegenstand Ludovico Zacconi (*Prattica di Musica* 1592, cap. 59f.), der Spanier Pedro Cerone (*El Melopeo* lib. 21, cap. 26) und Daniel Friderici (Singekunst 1618), dessen feinsinnige und originelle 22 Regeln die des Calvisius noch übertreffen.

Forkel hat in seiner Musikgeschichte (Bd. II., pag. 65) die zwölf Regeln des Calvisius wieder abgedruckt.

Wir besprechen die Claves oder Tonbuchstaben erst an letzter Stelle, weil sie in engem Zusammenhange mit der Solmisation stehen und Calvisius dieser sein besonderes Interesse gewidmet hat. Wir fassen im folgenden alles zusammen, was sich darüber in der Elementarlehre, den *Exercitationes duae* (II.) und in der *Exercitatio tertia* (*quaest.* 5, 13, 19) findet:

Das *Compendium musicae* unterscheidet sieben »*Claves intellectae*« von *A* bis *G*, die sich in jeder Oktave wiederholen, und vier »*Claves signatae*«: *c*, *f*, *g* und *b rotundum*, die dem Systeme am Anfange vorgezeichnet werden. Die Kantilene bewegt sich im regulären System (*cantus durus*), wenn der *c*-, *f*- oder *g*-Schlüssel allein vorgezeichnet ist; kommt das *b rotundum* hinzu, so steht sie in dem eine Quarte höher liegenden transponirten Systeme (*cantus mollis*)[2]. Die

[1] Eine von diesen hat Calvisius fast wörtlich übernommen. Zarlino: *nelle Chiese si canta à piena voce con discretione, nelle private Camere si canta con voce più sommessa e soave.* Calvisius (9. Regel): *aliter canendum in templis, aliter in privatis aedibus; illic plena voce, hic discretione quadam submisse et suaviter.*

[2] *Exerc. tert. quaest.* 7: »*Quod Melopoei cantilenam interdum in regulari systemate scribunt, quae debebat esse in transposito, ut choro conveniret, et contra, id fit ex abundantia scientiae Melopoeorum, ut cantorem fatigent in sono recte concipiendo et musicos instrumentales exerceant in eo transponendo, ut choro Musico conveniat, quamquam interim non nego, graviores sonos magis ad tristiores affectus concitandos aptos esse et acutiores sonos ad laetiores affectus, quod ideo fit, quia in gravioribus sonis tertiae et sextae proprio suo loco excidunt.*« Vgl. Zarlino, Ist. III., cap. 77, 78.

gleichzeitigen Elementarlehren zählen fünf Schlüssel auf, außer den obigen noch *Γ* und *dd*, die aber beide in der Praxis ungebräuchlich waren.

Hieran schließt sich nun die Lehre von den sechs »Guidonischen« Tonsilben (*voces musicales*) und der Mutation, die durch Überschreitung des Umfangs dieser Silben bedingt ist und in einem Wechsel der Tonbezeichnung vor *mi-fa* (Halbton) besteht. Schon längst wurde die Mutation als eine »*Tortura discentium*« betrachtet. Als daher Calvisius die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommene und angeblich von dem Belgier Hubert Waelrant stammende siebensilbige Bocedisation kennen lernte, nahm er sich dieser Neuerung mit Lebhaftigkeit an[1]. Zunächst vertheidigt er sie als einen Fortschritt der Wissenschaft, später tritt er auch für ihre praktische Benutzung in den Schulen ein. Dadurch fühlte sich der doktrinäre Rektor Hubmeier in Gera veranlaßt, ihm den Vorwurf einer unbesonnenen Verwirrung der Kunstlehre zu machen, worauf denn Calvisius in seiner *Exercitatio tertia* die passende Antwort giebt und zugleich der sechssilbigen Solmisation ein Epitaphium setzt. Hundert Jahre später erhob sich der Streit noch einmal, doch handelte es sich dabei um die Existenzberechtigung der Solmisation überhaupt, die Johann Mattheson leugnete und sein Gegner Heinrich Buttstedt verfocht.

In seiner Elementarlehre vom Jahre 1612 identificirt nun Calvisius die *Claves* mit den *Voces musicales* und verwendet als Tonbenennung die belgischen Silben: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, welche die Oktave ausfüllen und die Mutation unnöthig machen. Die erste dieser Silben soll mit dem Buchstaben *b* dem musikalischen Systeme vorgezeichnet werden und zwar in hoher Lage als ♭♭, in mittlerer als ♭ und in tiefer als *B*. Statt der früheren vier *Claves signatae* ist also jetzt nur einer nothwendig, von dem aus die übrigen *Voces* nach den Linien und Zwischenräumen gezählt werden. Begegnet einem das *b rotundum* bei der Silbe *ni*, so ist statt ihrer die Silbe *pa* zu singen[2], kommt das *b cancellatum* vor, so sind die Schüler daran zu erinnern, daß sie den Ton etwas höher nehmen (»*ut syllabam*

[1] Fétis (*Biographie universelle*) stellt es als nicht unwahrscheinlich hin, daß Calvisius selbst der Erfinder der Bocedisation ist, weil er den Namen Waelrant nirgends erwähne und sich sehr allgemein ausdrücke. Jenes spricht aber höchstens dafür, daß Waelrant eben nicht der Erfinder ist, und dieses wird widerlegt durch die *Exercitationes duae* (II.), wo es heißt: »*nuper in Belgio novas voces musicales excogitarunt*«.

[2] In der *Exerc. tert. quaest.* 19 ist für *pa* fälschlich *ma* gedruckt.

aliquo modo elevent et durius paululum pronunciando intendant«). Alle Gesänge können leicht nach der »*nova forma Musices*« gesungen werden, wenn man für das *C* des regulären und das *F* des transponirten Systems die Silbe *Bo* substituirt[1].

Er begründet die Vortheile dieser Neuerung ausführlich und zieht auch hierbei die Instrumente heran (»*septem soni in instrumentis musicis artificialibus per claves exprimuntur*«). Indem er ferner die Geschichte der Solmisation untersucht, vermuthet er, daß Guido (11. Jahrhundert), vom Tetrachord der Griechen ausgehend, gefunden habe, daß der Halbton nicht nur wie bei diesem unten sondern auch oben und in der Mitte liegen könne, und zwar habe er das aus den festliegenden Tönen der Instrumente erkannt. Demnach seien für die Verbindung von drei Quartengattungen nicht nur vier sondern sechs »*voces musicales*« erforderlich gewesen[2]. Als Namen für diese habe Guido die Anfangssilben der ersten Strophe eines Hymnus auf Johannes den Täufer verwandt: *ut re mi fa sol la*

c d e f g a

Calvisius thut dem Guido mit dieser Vermuthung zu viel Ehre an. Denn Guido hat weder das Hexachord noch die zugehörigen Silben erfunden. Jenes hängt, wie schon Calvisius scharfsinnig erkannt hat, mit den Instrumenten zusammen. Die sechs Saiten der abendländischen Lyren waren in demselben Dur-Hexachord gestimmt, welches seinerseits wiederum von der byzantinisch-mittelgriechischen Skala berührt. Die Bezeichnung der Töne durch Silben ist uralt, und schon lange bevor man im 16. Jahrhundert auf eine siebente Silbe sann, war das Silben-Heptachord im Orient vorhanden.

Wir lassen eine Tabelle der verschiedenen Tonsilben folgen:

a) Indisch: *sa ri ga ma pa dha ni.*

b) Persisch: *mim fin fad lam sin dal re.*

c) Arabisch: *da re mi fa sa la.*

d) Griechisch: *τα τη τω τε.*

---

[1] Sein Schüler Johannes Lippius tritt auch für die neuen Silben ein, geht aber noch weiter, indem er außerdem ihre Anfangsbuchstaben: *b c d g l m n* als Tonbuchstaben eingeführt wissen will.

Die Bocedisation selbst hat sich nicht verbreitet, dagegen das ihr zu Grunde liegende Princip.

[2] Die Begründung, daß es sechs Silben gäbe, weil im Hexachord *C*-*A* die drei Quartengattungen vorkommen, findet sich auch bei Johannes de Muris (14. Jahrhundert) im »*Speculum Musicae*«, lib. VI., cap. 62. (S. Coussemaker, Scriptores II., III.)

e) Byzantinisch: *πα βου γα δι κε ζω νη*[1].
f) Solmisation: *ut re mi fa sol la* (*si*).
g) Bocedisation (Hubert Waelrant?): *bo ce di ga lo ma ni* (*pa*).
h) Bebisation (Daniel Hitzler): *la be ce de me fe ge.*
i) Damenisation (Heinrich Graun): *da me ni po tu la be.*

Jedenfalls besteht ein Zusammenhang zwischen den arabischen Silben und denen der Solmisation. Um nun diese sich besser einprägen zu können, wurde der oben genannte Hymnus verfaßt[2]. Es wäre möglich, daß Hubert Waelrant, falls er die Silben der Bocedisation aufgebracht hat, sie aus den byzantinischen Silben ableitete. Man vergleiche: *πα βου γα δι κε ζω νη*
pa bo ga di ce lo[3] *ni*
(*ma*)

Die Anfangskonsonanten ordnete er nach dem Alphabet und erhielt so seine Reihenfolge. Da er eine Zeit lang in Venedig weilte, wo nach der Eroberung Konstantinopels zahlreiche Griechen eingewandert waren, so könnte er sehr wohl die mittelgriechische Musiklehre und damit die obigen Tonsilben kennen gelernt haben[4].

Gleichzeitig mit der Bocedisation traten auch Vorschläge auf, das Hexachord *ut-la* zum Heptachord zu ergänzen. Zacconi erzählt, er habe von Orlandus erfahren, daß der bairische Tonkünstler Anselmo Fianmengo die 7. Note mit »*ho*« bezeichnete. Henricus Puteanus hat dafür »*bi*« und der Spanier Urenna »*ni*« vorgeschlagen. Für die noch heute übliche Silbe »*si*« hat sich der Urheber bisher nicht mit Sicherheit ermitteln lassen. Jedenfalls war sie um das Jahr 1600 vorhanden. Wir wissen nun, daß Calvisius sich mit diesem Gegenstande beschäftigt hat, schon bevor er die belgischen Silben

---

[1] S. Philipp Spitta, die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, S. 299.
Übrigens sagt Zarlino (Soppl. II., 17), daß die »*Latini*« sich zur Hervorbringung des Tones der 5 Vokale bedient hätten »*forse al modo che facevano i Sacerdoti d'Egitto, che usavano il suono delle lor sette lettere vocali α ε η ι ο υ ω, quando volevano imitare il suono della Tibia ò della Cetera, che usavan l'altre genti*«.

[2] Vgl. Walter Odington (12. Jahrhdt.) (Coussemaker, Scriptores I., S. 214): *quasdam syllabas pro nominibus tribuunt, quas in hymno illo assumunt: ut queant laxis resonare fibris etc.*

[3] Daß hier die Anfangskonsonanten nicht übereinstimmen, läßt sich dadurch erklären, daß Waelrant die Affricata z als anlautender Konsonant einer Tonsilbe nicht geeignet erschien.

[4] Diese werden von Manuel Bryennius (14. Jahrh.) zwar nicht erwähnt, doch deutet das, was Chrysanthos (»Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς«, Tergesta 1832, pag. 7f.) sagt, darauf hin, daß sie schon lange in Gebrauch waren.

kennen lernte. Denn gegenüber der Behauptung Hubmeier's, daß die Mutation keine großen Schwierigkeiten bereite, ruft er aus (*Exerc. tert.* 1611, *quaest.* 5): »*ego hisce triginta annis, quibus hoc saxum volvo, experientia longe aliter edoctus sum, te manum ad stivam hanc vix admovisse puto*«. Man kann daher vermuthen, daß er beim Unterrichte Versuche mit einer siebenten Silbe angestellt hat[1]. Nun sagt Heinricus Orgosinus[2] in seiner »*Musica nova*«, Leipzig (!) 1603, daß man jetzt den 7. Ton der Skala mit »*si*« bezeichne. Daß diese Silbe aber nicht verbreitet gewesen sein kann, beweisen die Schriften der gleichzeitigen Theoretiker, von denen Nicolaus Roggius in Hamburg (*Musicae practicae elementa* 1596) beklagt, daß man zu den 7 Tönen nicht auch 7 Silben verwende.

Es ist nun auffällig, daß Calvisius in der 5. Quaestio der *Exercitatio tertia* (1611) zum ersten Male und nur an dieser Stelle auf die Silbe *si* zu sprechen kommt, und zwar in einer Weise, als ob dieselbe schon etwas Bekanntes wäre. In den übrigen *Quaestiones* aber und bereits vorher in den *Exercitationes duae* tritt er ausschließlich für die Bocedisation ein. Hubmeier greift ihn nun schon im Jahre 1609 wegen Hinzufügung der Silbe *si* an. Es läßt sich aus diesen Umständen schließen, daß Calvisius in der That diese Silbe gebildet und vielleicht auch seinen Schülern gelehrt hat, ohne sie zunächst öffentlich zu vertheidigen, sodaß sie nur zu lokaler Bedeutung gelangte (Leipzig!). Hubmeier, der in der Nähe von Leipzig wohnte, hat davon gehört und Calvisius angegriffen. Dieser weist die Angriffe in der obigen *Quaestio* zurück, in den übrigen hierher gehörigen Abschnitten aber behandelt er objektiv die Bocedisation, die er für praktischer hielt, weil »*bo*« sich besser als »*ut*« zum *clavis signata* eigne und weil bei schnellem Gesange die Solmisationssilben schwerer auszusprechen seien.

3.

Die Melopöie.

Die Grundzüge einer Kompositionslehre sind zum ersten Male von Zarlino im dritten Theile seiner Institutionen gegeben worden. Diese gelehrte Darstellung für den Unterricht brauchbar gemacht zu

[1] Er könnte darin von dem Astronomen Johann Kepler bestärkt worden sein, mit dem er in brieflichem Verkehre stand und der einmal von der Solmisation schreibt (*Harmonices mundi*, lib. III., 10), man solle sie doch aufgeben und sich auf die 7 Tonbuchstaben beschränken.

[2] Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang IV., No. 2.

haben, ist das Verdienst des Calvisius. Der Inhalt seiner Melopöie vom Jahre 1592 stimmt in der Hauptsache mit dem der Institutionen überein, die Form des Werkes aber ist neu und zeigt, dass er den Stoff selbständig behandelt und die ganze Lehre gleichsam nachgeschaffen hat. Wir sahen schon, dass pädagogische Gründe ihn bestimmten, die Elementarlehre und Kompositionslehre, die Zarlino verquickt, scharf zu trennen; mit diesem aber sondert er wiederum Kompositions- und Moduslehre, obwohl er die Elemente der letzteren auch in jener bei der Besprechung der Kadenzen darstellt. Da die Moduslehre vieles enthält, was die musikalischen Formen sowie die Organisten und Sänger berührt, würde ihre ausführliche Behandlung die Einheitlichkeit einer Kompositionslehre stören.

Calvisius theilt nur das mit, was der Anfänger nothwendig wissen muss, um einen guten Vokalsatz zu schreiben. Er legt daher das Hauptgewicht auf den zweistimmigen Satz. Die Intervalle zählt er nicht wie Zarlino nach der Ordnung ihrer Verhältnisse auf, sondern in Rücksicht auf ihren grösseren oder geringeren Wohlklang; für ihre Fortschreitungen giebt er nicht wie dieser Rathschläge sondern Vorschriften. Die subtile Unterscheidung von Fuge und Imitation verwirft er und lässt allein den Begriff Fuge gelten. Den doppelten Kontrapunkt stellt er gedrängter und für den Schüler faßlicher dar als Zarlino. Das Subjektum soll kein selbsterfundenes sondern ein entlehntes sein. Endlich gesellt er zu den elementaren auch ästhetische Anforderungen bezüglich des Ausdrucks und Textes in theilweise originalen Bemerkungen. Alle wissenschaftlichen Deduktionen aber fehlen, abgesehen von der Einleitung, wo er die neue syntonische Skala erklärt. Wenn auch die Behandlung des zweistimmigen Kontrapunkts für jene Zeit genügt, so hätte man doch gewünscht, etwas mehr von den Erörterungen Zarlino's über die mehrstimmige Komposition (Ist. III., cap. 58 f.) herübergenommen zu sehen.

Zarlino stellt sechs Forderungen an den Komponisten: a) Erfindung von Kontrapunkten zu einem entlehnten oder frei erfundenen Soggetto (Melop., cap. 17); b) richtige Mischung von Kon- und Dissonanzen (Melop., cap. 4—7); c) naturgemässe Fortschreitung der Intervalle (Melop., cap. 8—12); d) Mannigfaltigkeit in der Melodiebildung (Melop., cap. 17); e) Unterordnung der Kantilene unter eine bestimmte Tonart (Melop., cap. 17); f) Anpassung der Harmonie an die Worte (Melop., cap. 18).

Man kann die Melopöie in einen allgemeinen (cap. 1—16) und speciellen Theil (cap. 17—21) zerlegen, was im Umrisse der Eintheilung Zarlino's in »*Contrapunto semplice*« und »*diminuito*« entspricht. Im ersten Kapitel wird das Wort Melopoeia erklärt, das Calvisius

dem Worte *Contrapunctus* vorzieht, wie Zarlino den Ausdruck *Contrasuono* dem Ausdrucke *Contrapunto* (Ist. III, cap. 1). »*Est autem Melopoeia ars recte coniungendi et inflectendi intervalla harmonica in diversis sonis concentum efficientia ac orationi propositae accomodata*«. Daran schließt sich Kap. 2 die Beschreibung der vier Stimmen Bassus (von βαθύς), Tenor, Altus oder Contratenor und Cantus, die er mit den griechischen Saiten ὑπάτη, μέση, παραμέση und νήτη in Verbindung bringt, während Zarlino sie mit den vier Elementen vergleicht. Der Diskant muss besonders schön und geschmeidig sein, weil er am leichtesten in das Ohr dringt; der Tenor ist Träger der Hauptmelodie, der Bass das »*fundamentum Harmoniae*«; der Alt ergänzt die übrigen Stimmen (Ist. III., cap. 57, 58)[1]. Man sieht, wie Bass und Diskant schon hervorgehoben werden; von ersterem sagt Zarlino: *quando l'Basso mancasse*, *tutta la cantilena si empirebbe di confusione*[2].

Nachdem er Kap. 3 noch den Ton definirt hat [»*sonus est modulatae vocis casus una intensione productus*« (Dimostr. Ragion. I)], bespricht er Kap. 4—7 die Konsonanzen und Dissonanzen mit ihren Proportionen. Was über denselben Gegenstand in der *Exercitatio tertia quaest.* 12 und 18 gesagt wird, flechten wir im folgenden mit ein.

Unter einer Konsonanz versteht man nach Calvisius die wohlklingende Verbindung eines hohen und tiefen Tons (Ist. II., cap. 12). Die Konsonanzen entspringen aus dem Unisonus, der eigentlich weder Intervall noch Konsonanz ist, aber doch zu diesen gerechnet wird, weil nichts konsonirender sein kann, als was in Rücksicht auf sich eins ist. Die Oktave (2 : 1) besteht aus sieben, die Quinte (3 : 2) aus vier und die Quarte (4 : 3) aus drei Arten, die sich durch die Stellung des Halbtons unterscheiden. Zarlino macht in seiner feinen und genau auf die damalige Vokalmusik passenden Abstufung der Intervalle noch den Unterschied zwischen »*Consonanze più piene*« und »*più vaghe*« (Ist. III., cap. 8). Zu den ersteren gehört die Quinte, zu den letzteren die Oktave, die weniger befriedigend ist, weil ihre Töne zu sehr verschmelzen. Der Lehrzweck und die Übersichtlichkeit verlangten es, dass Calvisius im Gegensatze zu Zarlino zugleich mit den einfachen auch die zusammengesetzten Intervalle darstellte. Er fügt deßhalb

---

[1] Stimmen die Ausführungen des Calvisius wörtlich oder dem Sinne nach mit denen Zarlino's überein, so ist die betreffende Stelle in dessen Werken kurz in Klammern angegeben.

[2] An die Besprechung der Stimmen schließt Zarlino Ist. III., cap. 58 eine Art Akkordlehre (*Tavola de gli accordi*), indem er Sopran und Tenor in allen möglichen Intervallen aufstellt und Baß und Alt in ebensolchen hinzufügt.

zu den einfachen vollkommenen Konsonanzen hier die Decime, Undecime, Doppeloktave etc. und erhält im Ganzen elf perfekte Konsonanzen. Die Oktave ist mehr aequison als konson und geht von Natur allen übrigen Intervallen voran[1] (Ist. II., cap. 48). »Denn wer sonst als die Natur zeigte es den Menschen, in der Kirche beim Choralgesang in Oktaven zu singen und nicht in anderen Intervallen?« Gafurius und Zarlino hatten die alte Streitfrage über die Quarte im heutigen Sinne dahin geregelt, dass sie ihr eine Mittelstellung zwischen Konsonanz und Dissonanz einräumten. Calvisius neigt jedoch dazu, sie als absolute Konsonanz zu betrachten. Seine Gründe sind folgende: a) ihr Verhältniß liegt innerhalb des Senarius; b) nichts kann dissoniren, was in Verbindung mit andern Intervallen konsonirt; c) zieht man ein konsonantes Intervall von der Oktave ab, so bleibt ein ebensolches übrig, was bei der Quarte der Fall ist; d) die tieferen Saiten der Laute sind in Quarten gestimmt; e) die Griechen rechneten sie zu den Konsonanzen[2].

In der Theorie der Alten wurden die Terzen und Sexten als Dissonanzen angesehen, weil ihre Proportionen nicht im »*Genere moltiplice*« oder »*superparticolare*«, sondern im »*Genere superpartiente*« lagen (vgl. Ist. II., cap. 31). Philipp von Vitry (*Ars Contrapuncti* S. 27) hat es zuerst bestimmt ausgesprochen, daß sie zu den imperfekten Konsonanzen gehören, und Zarlino hat es zuerst begründet (Ist. II., cap. 39). Ist. III., cap. 10 scheidet er sie in *minori* (kleine Terz und Sexte) und *maggiori* (grosse Terz und Sexte); jene suchen sich zusammenzuziehen, um eine vollkommene Konsonanz zu erreichen, und haben daher etwas Sehnsüchtiges; diese suchen sich auszudehnen und haben etwas Lebhaftes. Calvisius charakterisirt sie sehr hübsch, wenn er sagt, daß sie Emblemen vergleichbar seien, die den Wänden eines Gebäudes zwar keine Grundlage, aber dennoch in allen Theilen Zierde und Schmuck verleihen.

Die Einteilung der Dissonanzen in solche »*per se*« und »*per accidens*« ist aus Ist. III., cap. 24 und 27 geschöpft. Das Wesen der

[1] Durch das Phänomen der Obertöne wurde das 100 Jahre später bewiesen (Josef Sauveur).

[2] Daß die Quarte in der neugriechischen Musik auch gegen den Baß konsonirte, beweist die folgende Stelle in Ist. III., cap. 5: »*se fusse dissonante, i moderni Greci non la porrebbono ne i lor Canti à più voci, i quali si odono qui in Vinegia ogni giorno solenne nella lor Chiesa, ne i lor Canti ecclesiastici, ne i quali cantano essa Diatessaron nella parte grave, senza porre per sua base alcun' altra Consonanza*«. Wahrscheinlich besteht hier ein Zusammenhang mit dem Quartenorganum, dessen Erfindung kaum auf das Konto mittelalterlicher Mönche zu setzen ist.

Dissonanz konnte damals nur sehr äußerlich erklärt werden: Dissonanz ist eine dem Ohre unangenehm klingende Verbindung hoher und tiefer Töne (vgl. Ist. II., cap. 12 und Dimostr. Ragion. II). Die Dissonanzen *per se*, Halbton, Ganzton und Septime, dürfen nur benutzt werden, um von Intervall zu Intervall bequemer fortschreiten zu können und wenn der Sinn des Textes es fordert. Die Konsonanzen treten durch sie um so wirkungsvoller hervor. Die Unterscheidung des *semitonium maius* (16 : 15) und *minus* (25 : 24) ist seit Zarlino oder genauer seit Ramos und Fogliani unsere heutige des diatonischen und chromatischen Halbtons. Calvisius nennt jenen das »*condimentum totius Musicae*«, und dieser werde im diatonischen Geschlechte nur gebraucht, um den grossen Halbton zum Ganzton zu ergänzen. Er macht hier den originalen und den Schüler orientirenden Zusatz, daß man den diatonischen Halbton im System daran erkenne, daß seine beiden Töne sich auf Linie und Zwischenraum befinden, während sie beim chromatischen Halbton in einer Linie oder in einem Zwischenraum stehen.

Die Abwandlung der Intervalle durch die drei Accidentien: *b rotundum*, *b quadratum* und *b cancellatum* bedeutet bei Zarlino (Ist. III., cap. 25) entweder daß dem großen Halbton der kleine hinzugefügt wird (*ef* + *ffis*, *ab* + *bh*) oder daß der kleine Halbton vom Ganzton abgezogen wird (*bc* — *bh*, *cd* — *ccis*). Wird nun *mi* in *fa* verwandelt, so will er das *b quadratum* gesetzt wissen. Dies widerspricht aber der Praxis seiner Zeit, welche hier das *b cancellatum* anwendete und das *b quadratum* nur dann setzte, wenn die Quinte subintendirt wurde. Zarlino hat recht, wenn er den reinen Halbton und nicht, wie die damaligen Musiker, den geschärften Leiteton meint. Calvisius stellt die Sache anders dar. Das *b quadratum* soll nur beim Clavis *f* des regulären und *b* des transponirten Systems stehen, wenn die Quinte zu Grunde liegt[1]. Es ist diatonischer Natur, während das *b rotundum* nur beim Clavis *b* diatonischer, sonst aber fictiler Natur ist. Das *b cancellatum* kann zu jedem Clavis gesetzt werden, wenn nur die Terz oder Sexte als Grundlage dient. Demnach beträgt die chromatische Veränderung der verminderten Quinte zur reinen einen vollen Halbton, nicht aber die Veränderung der kleinen Terz und Sexte in die große. Hier findet nur eine gelinde Hebung des Tones statt und der Raum zwischen kleiner und großer Terz und Sexte konsonirt im allgemeinen, während die Quinte und

[1] Bei *b* des regulären Systems findet man daher in jener Zeit oft das Kreuz als Auflösungszeichen, bei *f* desselben Systems das Quadrat als Erhöhungszeichen gebraucht. Vgl. Praetorius, Synt. mus. III., S. 30.

Oktave schon bei der Erhöhung oder Erniedrigung um ein Viertel Komma dissoniren. Der geschärfte Leiteton ist nur beim heftigsten Affekte zu verwenden und gilt als poetische Freiheit (vgl. Ist. III., cap. 77—79).

Nachdem er die grosse Septime (15 : 8) mit ihren beiden Species und die kleine (9 : 5) mit fünf Species sowie deren Verbindungen mit der Oktave kurz besprochen hat, gelangt er zu den Dissonanzen *per accidens*, die er in übermäßige (*superfluae*) und verminderte (*diminutae*) theilt. Es werden die Proportionen, die verschiedenen Gattungen und eine Anzahl Transpositionen der übermässigen und verminderten Quarte, Quinte und Oktave angegeben. Das ganze Kapitel ist ein Auszug aus Ist. III., cap. 24.

Damit ist die Materie der Komposition festgestellt. Es folgt ein allgemeines Kapitel (cap. 8) über Melodie und Tempus. Die Melodie verweilt entweder auf demselben Tone (ἀγωγὴ τοναῖα) oder steigt schrittweise auf- und abwärts (ἀγωγὴ εὐθεῖα und ἀνακάμπτωσα) oder sie bewegt sich in Sprüngen. Die stufenweise Melodieführung ist die naturgemäße (Ist. III., cap. 37).

Tempus nennt man den Zeitwerth eines Tones, den eine Brevis umfaßt (Ist. III., cap. 67). Calvisius lehrt nur noch das Tempus als Maß der Brevis, welches von dem »χρόνος« der Alten abgenommen ist und außer den Prolationen die damals am häufigsten vorkommende Mensur war. Wie die Prolation so läßt er auch die Tempobezeichnungen *Modus maior* und *minor* fallen. Die letzte Note in den einzelnen Theilen und am Ende der Gesänge soll stets der Anfang eines Tempus sein, eine Regel, die auch für die Hauptkadenzen gilt.

In Kap. 9 und 10 wird nun die Fortschreitung der Konsonanzen, in Kap. 11 und 12 die der Dissonanzen behandelt. Während Zarlino die Intervallfortschreitungen für jede Art des Kontrapunkts einzeln lehrt, ordnet sie Calvisius nach gemeinsamen Gesichtspunkten, sodaß der Schüler für alle Fälle weiß, welche Verbindung der perfekten und imperfekten Konsonanzen und welche Auflösung der Dissonanzen erlaubt und verboten ist.

Über die vollkommenen Konsonanzen werden fünf Regeln gegeben: a) solche von derselben Gattung dürfen sich weder »*per se*« noch »*per saltus*« folgen; b) solche von verschiedener Gattung können sich folgen, wenn die eine schrittweise, die andere sprungweise fortschreitet; c) bei wenigen Stimmen muß man es vermeiden, zu gleicher Zeit in den Unisonus oder die Oktave zu kommen, weil dadurch die Harmonie dürftig wird; d) chromatische Zeichen dürfen nur verwendet werden, wenn ein Tritonus oder eine Semidiapente zu einer vollkommenen Konsonanz werden soll; e) die Quarte kann bisweilen

auf dem leichten Takttheil stehen, wenn sie stufenweise erreicht wird, auf dem guten aber nur, wenn sie synkopirt ist. Diese letzte Regel nimmt sich in Noten so aus:



Das Beispiel entspricht der Auffassung des Calvisius, daß die Quarte eine absolute Konsonanz ist. Später wurde dieser Gebrauch der Quarte mit Recht für unrichtig erklärt.

Ihrem dissonirenden Charakter ist übrigens im zweiten Theile dieser fünften Regel dennoch eine Koncession gemacht.

Das Verbot der Parallelen vollkommener Konsonanzen ist zuerst im 14. Jahrhundert von Philipp von Vitry (S. Coussemaker, Scriptores III., S. 27 und 37), entschieden aber erst von Gafurius (s. o.) und Zarlino (Ist. III., cap. 29 und 48) ausgesprochen worden. Letzterer sagt zur Begründung: »*'l Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diverse, discordanti e contrarie, e non da quelle, ch' in ogni cosa convengono*«. Auch kleinere Pausen und dazwischenkommende Dissonanzen heben die Parallelen nicht auf. Abwärtssteigende verdeckte Parallelen sind besser als aufwärtssteigende, weil die Bewegung gewichtiger ist und die Verschiedenheit der Intervallgattung sich leichter ausdrückt.

Über die Fortschreitung der perfekten zu den imperfekten Konsonanzen giebt Calvisius drei, über diejenige der imperfekten zu den perfekten und imperfekten Konsonanzen fünf präcise und klare Regeln, die sämmtlich aus dem Werke Zarlino's geschöpft sind (Ist. III., cap. 29—38). Die Beispiele beobachten nur theilweise die Anordnung nach dem *motus rectus* und *contrarius*. Hierin ist sein Schüler Baryphonus (*Plejades musicae*) konsequenter. Zarlino verbietet auch die Parallelen unvollkommener Konsonanzen, weil dadurch die Selbständigkeit der Stimmenführung beeinträchtigt werde (Ist. III., cap. 29). Er ist darin strenger als frühere Theoretiker und strenger auch als Calvisius, der sie duldet. Den Querstand oder die »*Relatio non harmonica*« (»*mi contra fa in obliqua σχέσει*«) verbieten Calvisius wie Zarlino für den zweistimmigen Satz (Ist. III., cap. 30: »*genera alle purgate orecchie alquanto di fastidio*«), für den mehrstimmigen lassen sie ihn zu, wenn er nicht zu vermeiden ist. Man war darin weniger empfindlich als heute, weil man melodisch und nicht harmonisch dachte. Zur Fortschreitung der großen Sexte in die Oktave bemerken Gafurius (Practica musices lib. III., cap. 3 reg. 7) und Zarlino (Ist. III., cap. 38), daß sie besonders bei den Kadenzen Anwendung

finde und von den in der Musik Unerfahrenen oft gemacht werde[1]. Die Fortschreitung von Sexten mit der Terz an unterer Stelle oder den Falso Bordone[2] verbietet Calvisius dem Schüler: a) weil Quartenparallelen entstehen, b) weil oft ein Querstand unterläuft, c) weil Quintenparallelen erscheinen, wenn die Terzen an ihren natürlichen Ort, d. h. eine Oktave höher gelegt werden[3] (Ist. III., cap. 61).

Die Hauptfiguren der Dissonanzenfortschreitungen im strengen vokalen Satz sind die Celeritas (Durchgang) und die Synkope.

Mit Gafurius (Pract. mus., lib. III., cap. 3) stellt Calvisius die Regel auf, daß die durchgehende Note keine Semibrevis oder größere Note sein darf und daß sie stufenweise von einer Konsonanz kommen und zu einer solchen gehen muß. Für den Fall, daß zwei Minimae gegen eine Semibrevis stehen, darf die zweite durchgehende Minima dissoniren, während sie nach Zarlino (Ist. III., cap. 42) konsoniren muß, weil beide Minimae durch die Battuta (=Taktschlag) betont seien:



Die Synkope wird einfacher definirt als bei Heyden, Glarean und Zarlino: sie ist die durch eine vorhergehende kleinere Note hervorgerufene unregelmäßige Beziehung einer Note zum Takt. Glarean (Dodec. S. 213) und die früheren Theoretiker verstehen unter Synkope die Beziehung einer Note über eine oder mehrere größere Noten hinweg auf eine solche ihresgleichen (daher das *punctum demonstrationis*). Zarlino faßt sie zum ersten Male nicht mehr als Vortragsmanier sondern als rhythmische Figur auf, indem er sagt, daß sie auf dem leichten Taktheile beginnt und auf dem schweren endigt, also ein Wechsel der Betonung stattfindet (Ist. III., cap. 50). Calvisius schließt sich Zarlino an und giebt zehn Regeln über die verschiedenen Auflösungen der synkopirten Sekunde, Quarte, Septime und None. Werden mehrere Stimmen mit einer dissonirenden Synkope verbunden, so müssen sie unter sich konsoniren (Ist. III., cap. 66).

---

[1] Die spätere Kontrapunktslehre abstrahirte daraus die Theorie des auf- und abwärtssteigenden Leitetons. Vgl. H. Bellermann, Der Kontrapunkt S. 100 und 121.

[2] Der Ausdruck Faux Bourdon (falscher Baß) kommt zuerst bei dem am Ausgange des 14. Jahrhunderts lebenden Theoretiker Guilelmus Monachus vor.

[3] Über die Lage der Terzen in der Höhe und Tiefe vgl. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 4. Aufl., S. 316.

Den Nutzen der Synkope findet er darin, daß sie viel zur Mannigfaltigkeit der Harmonie und zur Verdeutlichung des Textes beiträgt. Da diese Figur in der Kadenz eine große Rolle spielt, läßt er deren Lehre sogleich in Kap. 13 und 14 folgen. Die Kadenz ist durch einen Textabschnitt bedingt und besteht in einem Ruhigerwerden und endlichen Aufhören der Stimmenbewegung. Jede Kadenz besteht aus drei Noten, von denen die vorletzte abwärts, die letzte aufwärts steigt und zwar stets in einem großen Halbton, denn die Natur verlangt hier dieses Intervall, weßhalb ein chromatisches Zeichen oft nicht dazugeschrieben wird[1]. Das *subsemitonium modi*, welches später wegen seiner Beziehung zur Tonika eine noch höhere Bedeutung erlangte, ist theoretisch allerdings der große Halbton, in Wirklichkeit wurde jedoch stets an dieser Stelle der $^4/_5$-Ton des Marchettus (s. o.) genommen.

Der Unterscheidung von »*Cadenze semplici*« (Note gegen Note) und »*diminuite*« (mehrere Noten gegen eine) bei Zarlino (Ist. III., cap. 51) entspricht die Eintheilung in »*Clausula simplex*« und »*formalis*« bei Calvisius. Ebenfalls von Zarlino stammt die Untertheilung in »*Clausula perfecta*« und »*imperfecta*« (»*Cadenza propria*« und »*non propria*«): Diese findet in beliebigen Konsonanzen, jene im Einklang oder in der Oktave statt (vgl. Gafurius, Pract. mus. lib. III., cap. 3). Die *Clausulae imperfectae* sind identisch mit unsern Trugschlüssen, welche die erwartete Harmonie gleichsam suspendiren und nach einer Weiterbewegung der Stimmen verlangen. Calvisius veranschaulicht die Kadenzen durch eine Reihe zwei- und vierstimmiger Beispiele.

Es folgt eine kurze Darstellung der zwölf Modi, die wie bei Glarean und Zarlino in der Reihenfolge Jonisch-Äolisch[2] und mit ihren Hauptkadenzen aufgezählt werden. Die erste Kadenz steht auf dem untersten oder Finalton, die zweite auf dem höchsten und die dritte auf dem mittleren Ton der jedem Modus zu Grunde liegenden Quintengattung, z. B. für Jonisch auf den Tönen *C*, *E*, *G*, für Phrygisch auf *E*, *G*, *H* (!) etc. (Ist. III., cap. 18). Bei dieser Gelegenheit wird auch die übliche Charakteristik der Modi gegeben, die

---

[1] Ist. III., cap. 51: *Anco i Contadini, che cantano senz' alcuna arte, procedono cantando à questo modo per l'intervallo del Semituono.*

[2] Calvisius sagt, daß eigentlich dem Dorischen die erste Stelle gebühre; aber die *Analysis Harmonica*, die 6 Solmisationssilben und die Instrumente (»*Organa in templis, Clavichordia et alia, quae omnia ex Clave C in gravibus principium ducunt*«) rechtfertigten diese Anordnung. Einige Theoretiker wie Eucharius Hoffmann, Nicolaus Roggius u. a. lehren übrigens die Modi Glarean's in der Reihenfolge Dorisch-Jonisch; sie hielten den Vorrang der alten dorischen Oktavengattung für unantastbar.

fast wörtlich mit derjenigen Zarlino's übereinstimmt, nur daß dieser sich für ihre Richtigkeit nicht verbürgt und stets ein »*volevano alcuni*« voransetzt.

Das 15. Kapitel ist überschrieben *De Fugis*. »Unter Fuge versteht man die bestimmte Wiederholung einer Melodie« (Ist. III., cap. 54). Fuge und Kanon bedeuten in jener Zeit dasselbe; die moderne Fugenform konnte erst aus einer harmonischen Anschauung hervorwachsen. Der Terminus *Fuga* findet sich schon bei Johannes de Muris (14. Jahrh.), aber erst Johannes Tinctoris (15. Jahrh.) hat ihn klar definirt. Zarlino (Ist. III., cap. 54) kennt dafür auch die Namen Echo, Risposta, Reditta, hält jedoch den Ausdruck Consequenza für den passendsten. Eine Unterart derselben ist die Imitatione, in welcher sich der Gefährte zwar in denselben Fortschritten und Figuren, aber nicht genau in denselben Intervallen wie der Führer bewegt. Calvisius verwirft diese subtile und den Anfänger verwirrende Unterscheidung von Fuge und Imitation, lehrt jedoch wie Zarlino eine *Fuga sciolta* und *legata*. Diese dauert ein ganzes Stück hindurch, jene ahmt das Thema nur durch einen Theil der Cantilene nach und kommt besonders in Motetten häufig vor. Die vorangehende Stimme heißt Dux, die nachfolgende Comes. Diese tritt meist nach einer Minima- oder Semibrevispause ein; damit jedoch mehr Veränderung in der Harmonie möglich ist, soll sie es öfters auch nach größeren Pausen thun. Nähere Regeln werden erst im specielleren Theile der Melopöie gegeben. Wieviel Werth Calvisius auf die Ausarbeitung von Fugen legt, zeigt ein Brief an Baryphonus, wo es heißt: ich bin überzeugt, daß niemand ein guter Komponist wird, der sich nicht in jeder Art von Fugen häufig geübt hat.

Nachdem mit Kap. 16, welches von den Pausen handelt und deren Eintheilung in *Silentium generale* und *partiale* aus Ist. III., cap. 53 herübernimmt, der allgemeine Theil der Melopöie abgeschlossen ist, werden in dem mit Kap. 17 beginnenden speciellen Theil dem Komponisten zunächst einige formelle Regeln gegeben.

Er soll zuerst ohne Text arbeiten, später aber ein dem Choralgesange entlehntes Thema benutzen, dessen Modus vor allem genau festzustellen ist, um richtige Kadenzen bilden zu können (Ist. III., cap. 40). Beginnen Subjekt und Kontrapunkt gleichzeitig, so müssen ihre Anfangsnoten im Einklang oder in der Oktave stehen; setzen sie nacheinander ein, so können ihre Anfangsnoten auch im Verhältniß von unvollkommenen Konsonanzen zu einander stehen (Ist. III., cap. 28). Die Bewegung der Stimmen soll am Anfange der Cantilene langsam sein und in der Mitte lieber stufenweise als sprungweise, gegen Ende aber kann sie erregter werden (Ist. III., cap. 45).

Die Schluß-Kadenz, die gewöhnlich durch einen kurzen Appendix verlängert wird, muß vollkommen sein und den Modus unzweifelhaft lassen (Ist. III, cap. 51). Es ist ferner auf Mannigfaltigkeit in der Melodiebildung zu halten (Ist. III., cap. 44: »*non si debbe usar molte volte un passagio*«). Was Calvisius über die Wahl der Oktavengattung für einen bestimmten Text sagt (Kap. 18), ist zum Theil neu und wird ergänzt durch Exercit. tert. quaest. 13. Man müsse zunächst den Gehalt des Textes prüfen und daraufhin dieser oder jener Oktavengattung den Vorzug geben. An sich seien zwar alle Modi z. B. für trübe Affekte geeignet — wie die Bußspalmen des Orlandus, Utendalius und Andrea Gabrieli beweisen — und es komme nur auf ihre individuelle Behandlung in der Cantilene an, aber dennoch erleichtere der eine oder der andere das Hervorbringen einer bestimmten Wirkung. Und nun macht er mit Zarlino (Ist. III., cap. 10) jene bedeutungsvolle Unterscheidung zwischen *Modi laetiores* (Jonisch, Lydisch, Mixolydisch), deren Quinte harmonisch getheilt ist, und *Modi tristiores* (Dorisch, Phrygisch, Äolisch) mit arithmetisch getheilter Quinte. Aus diesen beiden Gruppen entwickelte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die moderne Dur- und Mollskala.

Auch auf die Intervalle müsse man seine Aufmerksamkeit richten: etwas Ernstes und Trauervolles sei durch Ganztöne, große Terzen und Sexten in tiefer Lage und in gewichtigen synkopirten Noten auszudrücken; Mitleid, Liebe und Seufzer aber durch Halbtöne, kleine Terzen und Sexten (Ist. IV., cap. 32).

Was die Textunterlage anbetrifft, so wurde diese ebenso wie die Textaussprache den Sängern meist vollständig anheimgegeben; nur Adrian Petit Coclicus (*Compendium musices* 1552) erzählt, daß Josquin seine Schüler darin unterwiesen habe. Näheres hat er uns nicht überliefert. Zarlino ist der erste Theoretiker, der über die Unterlegung der Textworte Regeln formuliert hat (Ist. IV., cap. 33)[1].

---

[1] Wir theilen sie ihrer Wichtigkeit wegen im folgenden mit.

La prima Regola sarà di por sempre sotto la sillaba longa ò breve una figura conveniente.

Erste Regel: Zu jeder langen oder kurzen Silbe ist die ihrem Werth entsprechende Note zu setzen.

La seconda Regola è, che ad ogni Legatura di più figure ò note, sia posta nel canto figurato ò nel piano, non se le accommoda più d'una sillaba nel principio.

Zweite Regel: Zu jeder Ligatur von mehreren Noten im *Cantus figuratus* oder *planus* gehört nur eine Silbe, die am Anfang auszusprechen ist.

La Terza, ch'al Punto, il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accommoda sillaba alcuna.

Dritte Regel: Zu dem Punkt hinter einer Note im figurirten Gesang darf keine Silbe ausgesprochen werden.

Einige derselben faßt Calvisius in der allgemeinen Regel zusammen, daß die Gliederung der Cantilene durch Kadenzen und Pausen der des Textes durch Cola und Commata entsprechen soll und daß der Accent der Silben in den Noten berücksichtigt werden

---

La Quarta, *che rare volte si costuma di por la sillaba sopra alcuna Semiminima, ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.*

Vierte Regel: Zu einer Semiminima oder kleineren Note pflegt man selten eine Silbe auszusprechen; ebenso zu einer Note, die ihr unmittelbar folgt.

La Quinta, *che alle figure, che seguono immediatamente i Punti della Semibreve e della Minima, le quali non sono di tanto valore, quanto sono cotali Punti, non si costuma d'accompagnarle alcuna Sillaba; e cosi à quelle, che seguono immediatamente tali figure.*

Fünfte Regel: Noten, die auf punktirte Semibreven und Minimen folgen und einen kleineren Werth haben, als der Punkt ausdrückt, dürfen keine Silben haben; ebensowenig die Noten, welche diesen unmittelbar folgen.

La Sesta, *quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, essendo bisogno, si potrà anco porre un' altra sillaba sopra la figura seguente.*

Sechste Regel: Wenn man, durch die Noth gezwungen, zur Semiminima eine Silbe setzt, kann man auch der folgenden Note eine andere Silbe unterlegen.

La Settima, *che qualunque figura, che sia posta nel principio della cantilena ò sia nel mezo dopo alcuna pausa, di necessità porta seco la pronuntia d'una sillaba.*

Siebente Regel: Zu jeder Note, die am Anfang eines Stückes oder in der Mitte nach einer Pause steht, gehört nothwendigerweise eine Silbe.

La Ottava, *che nel canto piano non si replica mai parola ò sillaba, ma nel figurato tali repliche alle fiate si comportano, non dico già d' una sillaba, ne d' una parola, ma d' alcuna parte dell' Oratione, quando 'l sentimento è perfetto.*

Achte Regel: Im *Cantus planus* wiederholt man niemals ein Wort oder eine Silbe, im *Cantus figuratus* jedoch sind solche Wiederholungen zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satztheils, wenn ein selbständiger Sinn darin ist.

La Nona, *che dopo l'haver' accommodato tutte le sillabe alle figure cantabili, quando resterà solamente la penultima sillaba e l'ultima, tale penultima havrà questo privilegio, che potrà haver' alquante delle figure minori sotto di se, pur che sia longa e non breve (che molti chiamano Neuma).*

Neunte Regel: Wenn alle Silben auf die Noten vertheilt sind und allein die vorletzte und letzte Silbe übrig bleibt, so hat jene das Vorrecht, mit mehreren Noten von kleineren Werthen ausgestattet zu werden, wenn sie lang ist (was viele »*Neuma*« nennen).

La decima *e ultima Regola è, che la sillaba ultima dell' Oratione dè terminare nella figura ultima della cantilena.*

Zehnte Regel: Die letzte Silbe des Textes muß auf der letzten Note der Cantilene stehen.

muß. Außerdem giebt er sechs Regeln über den Tractus[1], worunter er die Art und Weise versteht, in der eine Silbe mehreren kleineren und nicht in Ligatur verbundenen Noten untergelegt wird. Sie ergänzen zum Theil die Regeln Zarlino's.

Die letzten drei Kapitel der Melopöie sind für vorgeschrittene Schüler bestimmt und handeln von der *Fuga ligata*, der *Harmonia gemina* und *tergemina* sowie von der *Harmonia αὐτοσχεδιαστική*. Inhaltlich stimmen sie mit Ist. III., cap. 54, 56, 63 überein. Die meisten Beispiele zu Kap. 19 und 20 stammen von Zarlino, während die Beispiele zu Kap. 21 über das Subjekt »Heilig ist Gott der Herre Zebaoth« von Calvisius selbst herrühren.

Die *Fuga ligata* entwickelt sich aus einem einzigen hingeschriebenen Thema, welches durch das ganze Stück streng nachgeahmt wird. Sie wird mit einem Kanon versehen, d. h. mit einem Motto, aus dem die Auflösung des Themas abzuleiten ist[2]. Folgt der Comes dem Dux in umgekehrten Intervallen, so entsteht die *Fuga per contrarium motum* (Ist. III., cap. 54: *Consequenza detta per ἄρσιν* et *θέσιν*). Eine Fuge *»in orbem canere«* heißt, die imitirende Stimme mit der letzten Note des Themas beginnen und dieses rückwärts singen zu lassen (der spätere Krebskanon). Durch Vermischung dieser Fugenarten und Hinzufügung mehrerer Comites lassen sich zahlreiche Variationen anbringen.

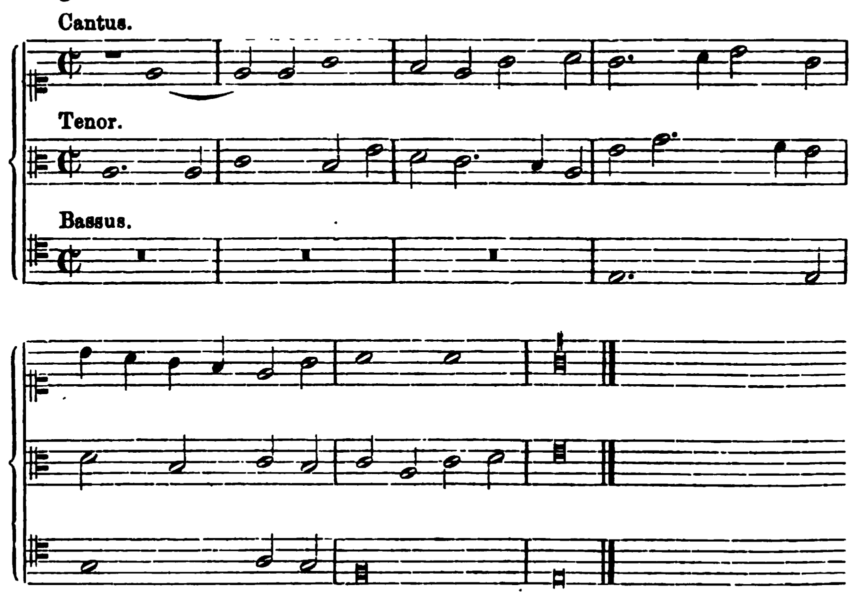
»Die *Harmonia gemina* oder *tergemina* besteht darin, daß ein Stück durch Versetzung der Stimmen in zwei- oder dreifachem Wechsel gesungen werden kann« (Ist. III., cap. 56). Den doppelten Kontrapunkt hat zum ersten Male Zarlino behandelt. Seine Darstellung behielten alle Theoretiker des 17. Jahrhunderts bei bis auf Angelo Berardi (*Documenti armonici* 1687), der sie in die moderne Form kleidete. Calvisius zählt wie Zarlino die fünf gebräuchlichsten Arten des doppelten Kontrapunkts auf, doch mit dem Unterschiede, daß er nicht von dem Kontrapunkt in der Duodecime spricht, sondern — was dasselbe ist — von dem in der Quinte, und daß er den Kontrapunkt in der Oktave besonders anführt. Jener nimmt wie bei Zarlino die erste Stelle ein, welche man später dem Kontrapunkt »*alla octava*« zusprach. Außerdem werden der doppelte Kontrapunkt »*alla decima*« und zwei Arten des Kontrapunkts »*per motum contrarium*«

[1] Der Theoretiker Philipp von Caserta (Ende des 14. Jahrhunderts) nennt Tractus (*trayn*) die Erscheinung, daß vier Minimae gesungen werden, wo nach der Mensur nur drei Platz haben, so daß eine Verkürzung eintreten muß (vgl. Coussemaker, Scriptores III., S. 123).

[2] Daß man schon damals den Namen Kanon auf die ganze Setzart übertrug, sagt Zarlino Ist. III., cap. 54.

genannt. Calvisius giebt dem Schüler den Rath, sich bei solchen Cantilenen immer gleich die »*Resolutio*« beizufügen, um Verstöße gegen die Stimmenführung zu vermeiden; im übrigen verlangt er wie Zarlino eine möglichst genaue Nachahmung der in einer Stimme sich folgenden Intervalle in der Umkehrung.

Im dreifachen Kontrapunkt (*Harmonia tergemina*) können drei Stimmen in der Umkehrung in ein beliebiges Intervall versetzt werden. Zur Veranschaulichung der Sache wollen wir ein Beispiel in Partitur bringen:



Wir begnügen uns mit der *Resolutio prima* dieses Beispiels, wo der Cantus die höhere Quinte des Bassus, der Tenor die tiefere Oktave des Discantus und der Bassus die tiefere Oktave des Tenor ist:





Wie geübt man damals in den kontrapunktischen Künsten war, beweist das letzte Kapitel der Melopöie, wo gesagt wird, daß erfahrene Künstler (besonders an Fürstenhöfen) zu einem von den Zuhörern gegebenen und von einer Baßstimme vorgetragenen Thema *ex tempore* Kontrapunkte und sogar Fugen zu singen pflegen (Ist. III., cap. 63, 64: »*Contrapunti à mente*« und »*Consequenze che si fanno di fantasia*«). Calvisius empfiehlt diese von ihm »*Harmonia αὐτοσχεδιασική*« genannte Art als nützliche Übung. Übrigens war diese improvisirende Kunst schon lange Zeit vorher im Schwange. Man ließ ehedem bei einem unmensurirten Organum die discantisirende Stimme frei phantasiren. Im 15. Jahrh. sprach man geradezu von »*Contrapunctus vocalis*« und »*scriptus*« (*Prosdokimus de Beldomandis*), eine Unterscheidung, die sich bis in das 18. Jahrh. erhielt.

Die vier- und mehrstimmige sowie die mehrchörige Komposition (Ist. III., cap. 59—62, 64—66) behandelt Calvisius nicht. Die Regeln des zwei- und dreistimmigen Kontrapunkts bilden auch für sie die Grundlage und das Übrige muß man aus den Kunstwerken selbst lernen. Man wird nicht, wie Zarlino einmal sagt, durch das Studium des Hippocrates zum Arzt, sondern durch praktische Thätigkeit und Erfahrung.

4.

Die Moduslehre.

Die Modi oder Tonarten behandelt Calvisius im ersten Theile der *Exercitationes duae* (1600), seiner wichtigsten Schrift. Form und Inhalt derselben bieten früheren Theoretikern gegenüber Neues. Zunächst wird vom Modus im allgemeinen und im speciellen mit Angabe der zugehörigen Kirchenmelodien gehandelt. Wir sehen in diesem Abschnitt die geläutertste Darstellung der Kirchentonarten, wie sie sich im Laufe 16. Jahrhunderts entwickelt hatten. In der

Folgezeit, als die neuen harmonischen Mächte erstarkten, wurde ihr Bau ins Wanken gebracht und ihre Darstellung mußte von anderen Gesichtspunkten ausgehen. Der zweite Abschnitt befaßt sich mit der Verbindung des authentischen und plagalen Modus in der mehrstimmigen Komposition und der dritte mit der Transposition der Oktavengattungen beim Zusammenwirken von Chor und Orgel. Dieser letzte Abschnitt ist durchaus original und gewährt uns einen Einblick in die Kunstpraxis jener Zeit.

Was Calvisius über den Modus im allgemeinen sagt, stimmt im wesentlichen mit der Lehre Zarlino's überein. Dieser konstruirt wie Glarean auf den sechs Stufen der diatonischen Leiter je zwei Tonarten, unterschieden durch die harmonische (Quinte + Quarte) und arithmetische (Quarte + Quinte) Theilung (Ist. IV., cap. 9 f.). Er erkennt sehr richtig, daß die Unterscheidung von authentischer und plagaler Tonart nur für die einstimmige Choralmusik von Bedeutung ist; denn in der mehrstimmigen Musik haben beide dieselben Kadenzen und außerdem jede Stimme ihre besondere Lage. Das Synemmenon (unser *B*) ist entweder »*naturale*«, d. h. dem System vorgezeichnet, und transponirt dann die Tonart in die Unterquinte, oder es ist »*accidentale*« und als solches gleichberechtigt mit *H* (Ist. IV., cap. 16).

Die Moduslehre in der von Glarean und Zarlino beschriebenen Form verbreitete sich nur langsam[1]. Die Tonarten ließen sich in der figurirten Musik nicht rein durchführen; ihre Erkennung bereitete daher nach wie vor Schwierigkeiten. Das letztere war der Grund, daß sich auch spätere Theoretiker so eingehend mit der Sache beschäftigten. Eucharius Hoffmann (*Doctrina de tonis sive modis musicis* 1582) stellt sechs Punkte für die Beurtheilung des Modus auf. Er betont besonders die Repercussionstöne[2], von denen jedoch Calvisius nicht viel hält: sie seien zu allgemein und unbestimmt und nur für den Choralgesang ausreichend (*Exerc. tert. quaest.* 16).

Wie viel mehr Calvisius den Stoff durchdrungen hat, erkennt man, wenn man vergleicht, was gleichzeitige Compendien über die Modi lehren. So läßt Adam Gumpelzhaimer diese mit Dorisch be-

---

[1] Noch Calvisius sagt: *Jonicus vulgo quintus tonus, Dorius vulgo primus tonus* etc.

[2] Der Repercussionston war nächst dem Grundton der wichtigste und am häufigsten angeschlagene Ton des Modus; für Dorisch war es die Quinte, für Hypodorisch die Terz, für Phrygisch die Sexte, für Hypophrygisch die Quarte, für Lydisch die Quinte, für Hypolydisch die Terz, für Mixolydisch die Quinte, für Hypomixolydisch die Quarte.

ginnen und bedingungsweise einen 13. und 14. Modus gelten, was Zarlino und Calvisius mit Recht für absurd erklären.

Es ist bezeichnend, daß in den *Exercitationes duae* die Zarlino'sche Unterscheidung von Modi mit harmonisch und arithmetisch getheilter Quinte nicht erwähnt wird: Calvisius legte ihr offenbar nur ästhetische Bedeutung bei. In der Definition des Wortes Modus schließt er sich weder an Glarean noch an Zarlino an: unter Modus versteht man eine Melodie von bestimmtem Umfang, Kadenzen und Schlußton (*Modus est modulatio certo ambitu, clausulis et fine conclusa*). Die doppelte Gestalt der Tonarten bezeichnet er mit *contentus* und *authentus* oder *remissus* und *plagalis*; ihre griechischen Namen behält er im Gegensatze zu Zarlino bei. Die Besprechung der Modi im einzelnen macht uns mit ihrem Umfange, Hauptkadenzen, Intervallgattungen, Charakter und mit ihrer verschiedenen Lage im regulären und transponirten Systeme bekannt.

Schon Glarean fand, daß der ionische Modus der gebräuchlichste von allen sei, und Calvisius sagt, er komme namentlich in den Tänzen (*saltationes*) vor: ein Beweis für den Durcharakter der Volksmusik[1]. Er setzt hinzu, daß auch die Tuben (*vulgo Taratantarae*) in diesem Modus geblasen würden, um die Soldaten im Kampfe zur Tapferkeit anzufeuern. Der Hypoionicus ist nach Glarean bei den Tageliedern des Minnesangs angewandt worden, Zarlino (Ist. IV., cap. 29) nennt ihn »*Modo allegro*«, wenn er im regulären System steht, während Calvisius ihn für andachtweckend hält. Es ist ein Widerspruch, daß Calvisius die Kadenzen des phrygischen Modus hier auf *e*, *a* und *c* lehrt, während er sie in der Melopöie (cap. 14) nur auf *e*, *g* und *h* gelten ließ. Zarlino erlaubt die Kadenz auf *h* in der mehrstimmigen Komposition, nennt sie aber »*alquanto dura*« (Ist. IV., cap. 22). Das Lydische war bei den Alten sehr gebräuchlich (vgl. Ist. IV., cap. 24), wurde jedoch später wegen des Tritonus vermieden oder wenigstens durch Herstellung der reinen Quarte zum ionischen Modus gestempelt[2]. Es ist interessant, was Calvisius über die Anwendung dieser Tonart bei den im Choralton gesungenen Recitationen der Passion sagt: »wie die Worte des heiligen Abendmahls so pflegt auch die Leidensgeschichte des Herrn in diesem Modus recitirt zu werden. Denn wer die Person des

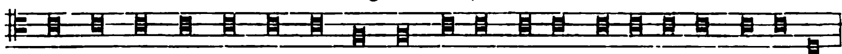
[1] Daß die dem Jonischen nahe stehende mixolydische Tonart bei den Spielleuten (*mimi*, *scurrae*) üblich war, berichtet Johannes Cotto (11. Jahrh.). S. Gerbert, Scriptores II., S. 251.

[2] Eucharius Hoffmann sagt vom Lydischen: »*nostra aetate rarissime a Symphonetis usurpatur, quia delicatis auribus iucundior videtur Jonica illa mollicies*«.

Evangelisten darstellt, beobachtet bei der Bildung von Kadenzen die vierte Quintengattung; wer die Worte des Petrus, Caiphas, Pilatus und anderer singt, bewegt sich in der darüberliegenden ersten Quartengattung; damit ist der authentische lydische Modus ausgefüllt. Wer aber die Person Christi vertritt, singt ebenfalls in der ersten Quartengattung, jedoch eine Oktave tiefer, wodurch sich, in Verbindung mit dem Evangelisten, das Hypolydische ergiebt«. In diesem Modus wurden auch beliebige andere biblische Texte im Lectionston gesungen[1], wobei die Kadenzen durch Regeln bestimmt waren, die uns Calvisius mittheilt: die Lectio beginnt, verweilt und schließt im höchsten Tone der vierten Quintengattung. Gegen den Schluß erhebt sie sich um eine Terz, z. B.:

U - bi Jo - han - nes bap - ti - sa - bat.

Bei kürzeren Abschnitten (Commata) findet die Kadenz im Unisonus statt, bei längeren (Cola) in absteigenden Intervallen. Punkte werden durch die Quinte ausgedrückt, z. B.:



Di - ri - gi - te vi - am Do - mi - ni, si-cut di-xit E - sa - i - as Pro-pheta.

Fragen werden folgendermaßen gesungen:

Quis es tu? He - li - as es tu?

Bei Fremdwörten wird die dritte Silbe vor dem Ende nicht sprungweise sondern stufenweise in die Terz gebeugt:

Haec fa - cta sunt in be - tha - ba - ra.

Daß man die äolische Tonart »*tonus peregrinus*« nannte, hängt nach Glarean (Dodecachordon pag. 109) mit ihrem ungewöhnlichen Charakter zusammen. Zarlino (Ist. IV., cap. 28) sagt, dieser Modus sei mit Dorisch nahe verwandt wegen der gemeinsamen zweiten Qnintengattung und von jeher in der figurirten Musik — wenn auch namenlos — gebraucht worden. Calvisius erklärt seine Benennung

[1] Die Provenienz dieser den Tonfall des Sprechens musikalisch nachahmenden Recitationen haben wir theils in den althebräischen Synagogengesängen, theils in den altitalischen Lustrationen zu suchen. Diese retteten sich als Litaneien, jene als Lamentationen in die Liturgie der christlichen Kirche hinüber. Man wird durch diese Erscheinung an die Sagengeschichte erinnert, wo uralte Stoffe bei späteren Völkern in neuer Form wieder auftauchen.

etwas gesucht aus Psalm 69, Vers 9: »*extraneus factus sum fratribus meis et filiis matris meae peregrinus*«. Dieser Vers sei einst unter die Intonation dieses Modus geschrieben worden.

Nach einem beiläufigen Hinweis auf die acht »*Toni sive Tropi*« (d. h. Melodieformeln zur Erkennung der Tonart im Gregorianischen Gesang) wird im zweiten Abschnitt zunächst die Beurtheilung des Modus in der mehrstimmigen Musik besprochen. Zarlino (Ist. IV., cap. 30) legt dabei das Hauptgewicht auf die Form der ganzen Cantilene (Kadenzen, Confinaltöne), Calvisius jedoch auf den untersten Schlußton, den er »*omnium clavium fundamentum*« nennt. Man sieht, wie sich hier die Anschauung, daß verschiedene Tonreihen der deutlichen Beziehung zu einer »*Tonica*« bedürfen, in höherem Grade geltend macht.

Die Verbindung der authentischen und plagalen Form des Modus in einer mehrstimmigen Komposition heißt *Tonus connexus*. Zarlino (Ist. IV., cap. 14) bezeichnet dasselbe mit »*Modo commune*«, während er unter »*Modo misto*« — wie schon vor ihm Marchettus von Padua (*Modus commixtus*) — die Vermischung zweier verschiedener Oktavengattungen versteht. Der authentische resp. plagale Tenor ist für die Bezeichnung der Form der Tonart eines Stückes stets maßgebend. Steht eine Cantilene im Umfange einer Doppeloktave, so sind die äußeren Stimmen authentisch, die inneren plagal, was man »*ad Aequales*« nennt[1]. Wird die Doppeloktave um eine Quarte oder Quinte überschritten, so sind Baß und Alt plagal, wenn Tenor und Discant authentisch sind und umgekehrt. Werden drei Oktaven ausgefüllt, so ist die Komposition meist mehrchörig und die Tenöre sind authentisch und plagal, weßhalb es nicht möglich ist, eine einzige Form des Modus festzuhalten.

Calvisius verweist wiederum als Beleg hierfür auf eine Reihe von Kompositionen. Wie die Beispielsammlung zum ersten Abschnitt so ist auch diese eine Fundgrube für die Musiklitteratur jener Zeit.

Im dritten Abschnitt handelt es sich um die Transposition der Modi auf der Orgel. Die Komponisten des 16. Jahrhunderts notirten nur die Transposition in die Unterquinte (*cantus mollis*). Die Praxis forderte jedoch auch die Möglichkeit anderer Versetzungen, um dem vorhandenen Stimmenmaterial gerecht werden zu können. Sang der Chor *a capella*, so hatte das keine Schwierigkeiten. Anders war es, wenn ihn Instrumente begleiteten. Hierzu sagt Calvisius:

---

[1] Zarlino (Ist. IV., cap. 31) versteht unter Kompositionen »*à voci pari*« solche, die nur aus Tenören und Bässen bestehen, während er ein dreistimmiges Stück dem der Sopran fehlt, »*à voci mutate*« nennt.

in der Kirche, wo man zwischen Orgelspiel und Chorgesang abwechselt, liegt die Wahl des Anfangstones nicht mehr im Belieben des Kantors. Dieser ist vielmehr an den Ton gebunden, den die Orgel auf jedem Clavis hergiebt. Dennoch wird es Pflicht des Kantors sein, vom Organisten den Clavis zu fordern, den er seinem Stücke für angemessen erachtet. Der Organist aber soll denselben, wie es naturgemäß ist, im diatonischen Geschlecht angeben und nicht durch chromatische Töne die Quinten- und Quartengattungen in immer andere Formen zwängen (*in templo, ubi alternatim et in organo pneumatico et in choro musico canendum est, incipiendi modus iam non amplius in arbitrio Cantoris situs est, sed ipsi sonus, quem in qualibet clave organum praebet, praescribitur. Cantoris tamen erit clavem in organo, quam suae cantilenae convenire putabit, ab organico poscere. Organici vero eam recte in diatonico genere, ut natura fert, exhibere, nec per chromaticas claves species διὰ πέντε et διὰ τεσσάρων in alias atque alias formas detorquere*). In der Kirche mußte sich also der Chor in der Wahl der Tonlage nach der Orgel richten, welche damals wegen der mangelhaften Temperatur die Ausübung der Oktavengattungen nur auf gewissen Tonhöhen zuließ. Schon im 15. Jahrh. bemerken wir Versuche in der ungleichschwebenden Temperatur. Gafurius sagt, die Organisten hielten das Tieferschweben der Quinten um ein kleines Quantum für nothwendig. Arnold Schlick (»Spiegel der Orgelmacher und Organisten« 1511) erhält durch Verminderung der Quinten eine Anzahl reiner Terzen, jedoch auf Kosten anderer Intervalle, die ganz unrein wurden und die man »Orgelwölfe« nannte. Die spanisch-bolognesische Schule setzt diese Bestrebungen fort. Zarlino aber ist der erste, der eine richtige Theilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne feststellt (Sopplim. lib. IV., cap. 30—32). Unter den Vorschlägen, welche in der Folgezeit für die Temperatur der Orgeln gemacht wurden, findet sich ein solcher des Calvisius bei Praetorius, Synt. mus. II, 4, cap. 3.

Mit der Verbesserung der Tonausgleichung auf den Tasteninstrumenten erhöhte sich auch die Transpositionsfähigkeit. Zarlino (Ist. III., cap. 77 und Ist. IV., cap. 17) lehrt bereits außer der regulären Versetzung in die Oberquarte die irregulären in die Unterquarte, tiefere und höhere Sekunde »*per musica finta*«[1]. Calvisius

[1] Unter »*Musica ficta*« verstand man die durch Einführung chromatischer Töne künstlich erzeugte Musik, von der schon Philipp von Vitry sagt, daß sie »*specialiter in organis*« gebraucht werde. Lippius ergänzt dies: »*claves nigrae in organo cum albis progrediuntur in scala chromatica, unde fictae scilicet in Syntona appellantur*«.

geht über diese Transpositionen nicht hinaus; erst Lippius und Praetorius fügen solche in andere Intervalle hinzu, und zu Bach's Zeit, als der Sieg der gleichschwebenden Temperatur entschieden war, finden sie auf allen Tönen der Skala statt. Der Fortschritt des Calvisius besteht vielmehr darin, daß er die bisher in der Praxis unsystematisch angewendeten Transpositionen unter bestimmte Gesichtspunkte ordnet. Bevor wir hierauf näher eingehen, müssen wir den Sinn der ersten Worte des obigen Citats untersuchen: »*in templo, ubi alternatim et in organo et in choro musico canendum est*«. Entweder handelt es sich hierbei um ein Alterniren zwischen Orgelspiel und Kunstgesang in ein und demselben Stücke, wobei die Orgel die Rolle eines Vokalchors übernimmt[1], oder — und das wird gemeint sein — um die einfache kontrapunktische und zwischen Orgel und Chor abwechselnde Begleitung der Strophen der protestantischen Gemeindelieder[2]. Denn es kann sich hier nur um ein Zusammenwirken von Chor und Orgel handeln, nicht aber um gesonderte Aufgaben derselben. Es wäre sonst gar kein Grund für den Kantor vorhanden, auf die Transpositionsfähigkeit der Orgel Rücksicht zu nehmen, da doch die Wahl der Tonica beim *a capella*-Gesang ganz in seinem Belieben steht.

Die geeignetste Stimmung (*intensio*) haben nach Calvisius die Orgeln, die man in den fürstlichen Kapellen und in den Seestädten hat. Wie Praetorius uns belehrt (Synt. mus. II, 2, cap. 2), gab es damals einen bestimmten »Kammerton« für die Instrumente, der einen ganzen Ton höher war als der »Chorton«. Dieser sei nur in der Kirche üblich »umb der Vocalisten willen, damit dieselbige nicht so bald wegen der Höhe heischer werden mügen«, und es wäre das beste, wenn auch die Orgeln einen Ton tiefer gestimmt würden. Es ergiebt sich also einerseits die Nothwendigkeit der Transpositionen auf der Orgel in Rücksicht auf das vorhandene Stimmenmaterial, den Systemumfang der Cantilene und die Differenz zwischen Chor- und Kammerton, andererseits die Beschränkung derselben infolge der ungleichschwebenden Temperatur.

Calvisius giebt nun für solche Gesangsstücke, die im ganzen

[1] Calvisius theilt Praetorius einmal die Ansicht mit (s. Synt. mus. II., 3, cap. 2), daß man bei der Zunahme des Kirchengesangs zwei alternirende Chöre aufgestellt habe, um die Sänger nicht zu ermüden. An Stelle des einen Chors sei dann oft die Orgel getreten. — Daß außerdem Orgel und andere Instrumente beim Kunstgesange als Ripienstimmen dienten, ist bekannt.

[2] Bartholomaeus Gesius sagt in der Vorrede seiner geistlichen deutschen Lieder (1601), »daß solche Lieder bei der christlichen Gemeinde sonderlich angenehm anzuhören seien, wenn sie *alternatim in choro et organo* gebraucht würden«.

Umfange ihres Systems eine Doppeloktave + Quinte nicht überschreiten, den Ton auf der Orgel an, zu dem jeder Modus derselben im regulären oder transponirten System am besten gesungen werden kann. So ist es für *Jonicus contentus* das *C* des regulären, für Hypoionisch das *F* des transponirten Systems; für Phrygisch und Hypophrygisch ist es *E* etc. Gehen die Cantilenen zu tieferen Tönen herab, so muß der Kantor oft zu andern Tönen seine Zuflucht nehmen, wobei die Quarten- und Quintengattungen zwar nicht die natürlichen bleiben, aber doch »*per chromaticam clavem, quam Fis vocant*«, regulirt werden können. Dieses *Fis* läßt jedoch keine perfekte diatonische Konsonanz zu außer der Quinte und muß daher sehr vorsichtig gebraucht werden, weil sonst die melodische Reinheit auf den Orgeln zerstört wird. Nur beim ionischen, hypoionischen, hypodorischen, mixolydischen und äolischen Modus ist die »*Fictio*« des *Fis* möglich, bei den übrigen sieben Oktavengattungen aber nicht. Jonisch wird dann von *D*, Äolisch von *E* aus gesungen etc. Umfaßt die Cantilene drei Oktaven oder mehr, so wird sie gesungen wie sie geschrieben steht oder höchstens nach den nächstliegenden Tönen versetzt, z. B. das mit Hypoionisch verbundene Jonisch nach *B*, wodurch *Dis* (*Es*) bedingt ist etc. Calvisius will mit diesen Bemerkungen nur Anhaltepunkte geben und überläßt die Entscheidung im einzelnen Falle der Einsicht des Kantors. »*Non enim omnia praeceptis possunt comprehendi*«, — ein Satz, der jeder Kunstlehre als Motto dienen kann.

5.

Die musikgeschichtliche Lehre.

Den zweiten Theil der *Exercitationes duae* können wir als eine Darstellung der äußeren und inneren Geschichte der musikalischen Theorie bezeichnen. Jene giebt uns Aufschluß über den Ursprung und die älteste Pflege der Musik, sowie eine Übersicht über die Theoretiker bis auf Zarlino; diese enthält die Entwicklung der Tongeschlechter, Modi, Claves, Voces musicales, Noten und der figurirten Musik. Daß Calvisius die Kunsterscheinungen der praktischen Musik und die hinter ihnen stehenden Individualitäten nur wenig berücksichtigt, läßt sich leicht aus der Anschauung seiner Zeit erklären, daß die praktische Musik nur Ausfluß oder Anwendung der theoretischen sei. Man erfährt bei allen Musikschriftstellern bis in das 17. Jahrhundert hinein verhältnißmäßig wenig über die jeweiligen Komponisten, ihre Werke und deren Formen. Nichtsdestoweniger

ist die Schrift des Calvisius ein werthvolles Vermächtniß jener Zeit, um so mehr, als hier überhaupt zum ersten Male versucht worden ist, eine pragmatische Geschichte der Musik zu geben, soweit es der damalige Stand der Wissenschaft zuließ. Während frühere Theoretiker historische Dinge nur gelegentlich erwähnen, geht Calvisius planvoll zu Werke und sucht den Zusammenhang der Thatsachen aufzuspüren. Durch das letztere unterscheidet er sich auch von Wolfgang Caspar Printz, der fast 100 Jahre später die erste Musikgeschichte in deutscher Sprache schrieb, aber nur eine interessante und theilweise kuriose Chronologie giebt[1]. Musikgeschichten in unserem Sinne brachte erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hervor. Zarlino hat in seinen Werken historisches Material in Menge aufgehäuft, besonders in den Anfangskapiteln des 1., 2., 4. Theils der Institutionen und in den Supplimenten. In Soppl. lib. I, cap. 3 spricht er geradezu von der »*Musica historica*« und legt seine Ansichten über den Ursprung der Musik dar. Hierbei stützt er sich auf dieselben Quellen wie Calvisius, welche dieser jedoch selbständig verwerthet hat. Lodovico Zacconi's »*Prattica di Musica*« (1. Theil 1592) enthält einen geschichtlichen Excurs, welcher die musikalische Vergangenheit in eine fast mythische Sphäre zieht und folgende naive Eintheilung der Musikgeschichte giebt: von den Griechen bis Boetius (Theorie) und von Josquin bis Senfel (Praxis)[2].

Calvisius ist hinsichtlich der überlieferten Wunderdinge, Sagen und Anekdoten viel wählerischer als Zarlino; er hält sich an das, was ihm den besten Aufschluß über die antike Musik und ihren Zusammenhang mit der modernen zu gewähren scheint, an die Instrumente. Diese bilden die reelle Grundlage seiner Combinationen und den Mittelpunkt seiner Lehre überhaupt.

Wir heben im Folgenden das Wesentliche aus der Darstellung der äußeren Geschichte der Musiktheorie hervor.

Nicht nur die Schriften der Bibel, sondern auch die der heidnischen Philosophen und Dichter bezeugen, daß die Menschen wie alle Künste so auch die Musik von Gott empfangen haben. Zunächst

[1] Printz theilt die Musikgeschichte in folgende Perioden: a) vor der Sündfluth, b) nach der Sündfluth bis David, c) von Salomo bis Pythagoras, d) von Pythagoras bis zu Christi Geburt, e) die christliche Musik bis auf Gregor I., f) von diesem bis zu Dunstan, g) von Dunstan bis in das 17. Jahrhundert. Printz will uns unter anderem glauben machen, daß zu David's Zeiten eine ebensolche Figuralmusik bestanden habe wie zu seiner Zeit. Als einen Vorzug seiner Geschichte müssen wir es ansehen, daß sie auch über die Kompositionsthätigkeit des Alterthums und der späteren Zeiten berichtet.

[2] S. die Abhandlung über Zacconi von Fr. Chrysander, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 252 f.

war ihnen aber nur die Gabe des Gesanges verliehen. Erst dem Jubal war es beschieden, die Saiten- und Blasinstrumente zu erfinden, deren Hauptvertreter Chinor (Cithara) und Hugab (Organum) sind[1]. Zu diesen gehören außerdem Tuba, Cornu, Buccina, Tibia, Syrinx etc., zu jenen Psalterium, Testudo, Clavichordia, Pandura, Sambuca und die Rotula, deren sich die Bettler zu bedienen pflegen[2]. Von der Musikübung des mit der großen Fluth endigenden goldenen Zeitalters erhielten sich nur geringe Reste in der Familie des Patriarchen Sem. Erst als das Leben wieder erträglicher wurde, widmete man sich ihr in höherem Maße oder ersann eine neue Musik. Daher kommt es, daß die Alten so viele Erfinder der Musik nennen. »Ohne Zweifel haben wir die Anfänge der Musik im Gebrauch der menschlichen Stimme zu suchen. Denn als die Menschen die Wälder verlassen und durch gemeinsames Zusammenleben die Sprache ausgebildet hatten, veränderten sie den Sprechton ein wenig und kamen auf Melodien, welche sie dem Gesange der Vögel nachgeahmt zu haben scheinen«[3]. Die Landleute versammelten sich an Festtagen, um Gott Opfer darzubringen. Um diese Opfer bildeten sie einen Chor und ließen ihre Lobgesänge in schlichten Melodien erklingen. Später wurde einer ausgewählt, der vorblies, und zwar auf einer einfachen Hirtenflöte, wie sie sich heutzutage die Knaben zu machen pflegen, aus Weidenrinde oder Rohr[4].

Zu den ersten heidnischen Erfindern der Musik gehören Mercurius, von dem die viersaitige Lyra, und Apollo, von dem die Cithara herrührt[5]. Zu derselben Zeit verband Hyagnis aus Phrygien zwei Flöten und brachte damit zuerst einen musikalischen Zusammenklang hervor, indem die Öffnungen auf der rechten und linken Seite

[1] Dasselbe erzählen Zarlino (Soppl. lib. VIII., cap. 3) und viele andere Schriftsteller.

[2] Praetorius nennt den Namen Rotula in seiner Organographie nicht, sondern spricht nur von der »Bauren- und umblaufenden Weiber-Leyer«.

[3] Die zuerst von Lucretius aufgestellte Hypothese, daß der menschliche Gesang dem Vogelgesange abgelauscht sei, erscheint ebensowenig glaubhaft wie die, daß die Instrumentalmusik später zur Vokalmusik hinzugekommen ist. Es ist wahrscheinlicher, daß der in der Natur vorhandene unorganische Schall zunächst durch primitive Instrumente nachgeahmt wurde.

[4] Die Sitte eines Wechselgesangs zwischen Vorsänger und Chor hat in der altitalischen Musik bestanden. Diese Wechselgesänge wurden noch in der Zeit des Augustus als Muster für Kompositionen benutzt. Auch die Griechen kannten Opferlieder am Altar mit Flötenbegleitung (σπονδεῖα μέλη).

[5] Die viersaitige Lyra ist jedenfalls das Urinstrument der Griechen und vielleicht von den uralten, im Norden wohnenden Thrakern zu ihnen gekommen. Sollen doch auch Orpheus und die Musen daher stammen. Die größer gebaute Cithara ist viel jüngeren Ursprungs (Kepion). Vgl. Ist. I., cap. 1.

hohe und tiefe Töne erzeugten[1]. Indessen ist dies alles unsicher. Die Griechen suchten sich die Erfindung aller Künste zuzuschreiben und verlegten deßhalb (Herodot) das Leben des Cadmus in die Zeit nach der Fluth, während dieser doch erst nach dem Falle Trojas lebte[2]. Überhaupt ist die Musik der Griechen nicht so alt, wie die Autoren meinen; die der Juden ist viel älter und vollkommener[3].

Die vier Saiten der Lyra waren so geordnet, daß die höchste von der tiefsten eine Oktave, die mittleren eine Quarte resp. Quinte von ihr entfernt waren (*Harmonia maxima*)[4]. Allmählich kam man auf die siebensaitige Lyra, deren Erfindung nicht dem Terpander, sondern Homer zuzuschreiben ist[5]. Zu dieser Zeit hing man bezüglich der Beurtheilung der Tonunterschiede nur vom Gehöre ab, bis Pythagoras auf theoretischem Wege die richtigen Proportionen der konsonanten Intervalle festsetzte[6]. Gegen die Ansicht des Pythagoras, daß superpartiente Verhältnisse Konsonanzen nicht entsprechen können, trat etwa 330 v. Chr. Aristoxenus auf mit der Forderung, die Intervalle nach dem Gehör, nicht nach den Proportionen zu beurtheilen. So bildeten sich zwei Parteien: »*Canonici*« und »*Harmonici*«. Erst 500 Jahre später erstand ein Schiedsrichter in Claudius Ptolemäus. Dieser ausgezeichnete Gelehrte schlug einen Mittelweg ein, indem er dem Verstande ebensoviel einräumte wie dem Gehör: nichts sprach er diesem zu, wenn jener anders

[1] Dagegen sagt Zarlino (Soppl. lib. I., cap. 3): »*è da credere, che nel principio, quando si ritrovò la Musica, ella non fusse in tal modo perfetta, che si usasse il concento di più parti*«.

[2] Calvisius zieht hier seine chronologischen Studien ausführlich heran.

[3] Die griechische Musik ist theils thrakischen theils phrygischen Ursprungs und ebenso wie die jüdische und arabische von der ägyptischen Musik beeinflußt. Diese mag wiederum mit der indischen in Zusammenhang stehen. Außerdem ist unter sämmtlichen alten Völkern die Tonkunst der Hellenen die vollkommenste. Wir können in den Lobpreis auf die jüdische Musik schon deßwegen nicht mehr einstimmen, weil wir wissen, daß sich ihre Klangwerkzeuge in einem sehr primitiven Zustande befunden haben. Übrigens ist Giovanni Bontempi (*Historia Musica* 1695) weit vorsichtiger als Calvisius, Praetorius und Printz, wenn er sagt: »*della Musica degli Hebrei e d' altri Orientali non se ne ha cognitione alcuna*«.

[4] Daß die Saiten in zwei getrennten Quarten gestimmt waren, ist nicht unwahrscheinlich.

[5] An dieser Stelle hätte Calvisius nach Aristoteles, Plutarch, Pollux und andern Quellen wenigstens die Haupt-Kompositionsformen (Nomos und Dithyrambos) und die bedeutendsten Komponisten der Griechen nennen sollen (Olympos, Klonas, Arion, Archilochos, Stesichoros, Simonides, Pindar, Äschylos).

[6] Es folgt die bekannte Sage von Pythagoras und der Schmiede, die Boetius (Inst. mus. lib. I., cap. 10) falsch überliefert und die erst Vincenzo Galilei (*Dialogo della Musica antica e moderna* 1581) richtiggestellt hat.

urtheilte und umgekehrt. Was bei den griechischen Schriftstellern über Musik zu finden war, sammelte um 520 n. Chr. Severinus Boetius und stellte es in einem Werke dar[1], welches viel dazu beigetragen hat, daß dieses Wissen in unsrer Zeit neu aufblühen konnte. Im Proportionenwesen wurde in der Folgezeit nichts geändert. Nur das ist zu erwähnen, daß vor etwa 200 Jahren die Terzen und Sexten unter die Konsonanzen aufgenommen wurden[2]. Endlich in unserem Zeitalter erkannte Josephus Zarlinus durch die harmonische Theilung der Intervalle ihre wahren Verhältnisse.

Damit schließt Calvisius. Der Ursprung der Musik, die ältesten Instrumente und die Männer, welche in der Entwicklung des diatonsyntonischen Tonsystems die treibenden Kräfte waren, bilden die Hauptgegenstände seiner Darstellung. Es wird dem Schüler vor Augen geführt, daß der kontinuirliche Zusammenhang zwischen alter und neuer Zeit in der Musiktheorie auf das deutlichste zum Ausdruck kommt, eine Thatsache, die auch heute, wo man dem griechischen Musiksystem vielfach nur den Anspruch auf philologisches Interesse zuerkennt, wieder betont zu werden verdient.

Nach diesem allgemeinen Theile seiner Schrift spricht Calvisius im speciellen Theile zunächst von den Tongeschlechtern und Modi. Unter Tongeschlecht versteht man eine bestimmte Anordnung kleinerer Intervalle innerhalb einer Quarte (Dimostr. Rag. IV). Nach der verschiedenen Theilung des Tetrachords unterschieden die Griechen drei Haupt-Melodiegeschlechter: das diatonische (*h*, *c*, *d*, *e*), chromatische (*h*, *c*, *cis*, *e*) und enharmonische (h, $h + \frac{1}{4}$, c, e) (Ist. II, cap. 16)[3]. Der Erfinder des diatonischen Geschlechts ist unbekannt (nach Zarlino, Ist. II, cap. 28, ist es Terpander), der des chromatischen ist Timotheus aus Milet (Ist. II, cap. 9, 32). Olympus soll das Enharmonische eingeführt haben (Ist. II, cap. 35, 36). Da das Chromatische vor dem Enharmonischen existirte und in der Zeit nach dem trojanischen Kriege erfunden wurde, Olympus aber ein Schüler des Marsyas war, der vor diesem Kriege lebte, so muß es in der Zeit nach Timotheus einen anderen Olympus gegeben haben[4].

---

[1] Freilich unter verhängnißvollen Mißverständnissen.

[2] Durch Philipp von Vitry.

[3] Wahrscheinlich hatten sie wie andere Völker ursprünglich eine fünfstufige Skala: *e*, *f*, *a*, *h*, *c*, *e*. Um die Mitte zwischen *f* und *a* zu finden, konstruirte man dann *e-f* von *f* aus, während die Spaltung dieses *e-f* in zwei Vierteltöne viel später erfolgte.

[4] Olympus, der Schüler des Marsyas, hat die als das ältere Enharmonische bezeichnete Skala *e*, *f*, *a*, *h*, *c*, *e* aufgebracht, sodaß ein zweiter Musiker dieses Namens nur für die Erfindung der jüngeren Viertelston-Enharmonik in Betracht kommen könnte.

Noch ungewisser sind die Namen der Erfinder der antiken Oktavengattungen. Ebensowenig ist über die Beschaffenheit der letzteren etwas Sicheres überliefert. Weder aus Ptolemäus noch aus Boetius ist die Stellung der Halbtöne in den Modi deutlich zu erkennen. Erst Gafurius und Glarean versuchten die Lehre vom Modus klarzustellen.

Daß Calvisius und die folgende Zeit bis zum Anfange unseres Jahrhunderts über die griechischen Modi im Unklaren blieb, ist dem Umstande zuzuschreiben, daß man sich bei Boetius zu viel Raths holte, der die antiken Oktavengattungen (*ἁρμονίαι*) mit den transponirten Molltonleitern (*τόνοι*) verwechselte. In dieser Hinsicht ist es begreiflich, wenn auch Zarlino von den Schriftstellern der Alten sagt, bezüglich ihrer Moduslehre seien sie unklar und verwirrt (Ist. IV, cap. 3)[1]. Übrigens hat schon er scharfsinnig erkannt, daß das mittelalterliche Tonartensystem mit dem des Boetius gar nicht übereinstimmt; daß nach diesem z. B. Dorisch auf *C* stehen müßte und die Tonabstände in jedem Modus dieselben sind. Er scheut sich daher nicht, zu sagen, daß Boetius wohl ein gelehrter Theoretiker, aber ein wenig einsichtiger Praktiker gewesen sei (»*non credo che sarebbe grande inconveniente*, *quando alcuno volesse dire*, *che se ben Boetio sia stato dottissimo delle cose speculative della Musica*, *che potcva essere*, *che delle cose della prattica non fusse cosi bene intelligente*«, Ist. IV, cap. 8). In der *Exercitatio tertia*, *quaest. 14*, schreibt auch Calvisius: »*turbat in hisce etiam Boetius*«. Er fügt die Vermuthung hinzu, daß der jonische Modus bei den Griechen der phrygische gewesen sei, weil sie diesen als kriegerisch kennzeichneten, was man zu seiner Zeit vom Jonischen sage. Dies ist hinfällig, da Phrygisch bei den Griechen auf *D* stand. Erst unserer Zeit war es vorbehalten, in die antike Moduslehre wieder Licht zu bringen[2].

Für die Geschichte der Tonbuchstaben kommen nach der Darstellung des Calvisius hauptsächlich die Griechen, Johannes Damascenus und Guido Aretinus in Betracht. Zur Bezeichnung der 15 Töne ihres Systems benutzten die Griechen bestimmte Figuren, die den Buchstaben ihres Alphabets ähnlich sind. Da dieselben aber

[1] Martin Agricola (»Ein kurtz Deudsche Musica« 1528) lehrt folgendes: »Die Kriechen haben nur vier Tonos gehabt, wie man lieset, als Protum den ersten, Deuterum den andern, Tritum den Dritten und Tetardum den Vierden, welche hoch und herlich, auch gewaltiglich gelautet haben. Diese Tonos der Kriechen haben die Latinischen angesehen und haben einen yglichen ynn zwey teyl geteylet«. (!)

[2] S. die anschauliche Darstellung derselben von Rudolf Westphal: »Die Musik des griechischen Alterthums«, Leipzig 1883.

in jedem Modus wechselten, stellte ihre Zahl große Anforderungen an das Gedächtniß, wozu noch die Schwierigkeit der Mensurzeichen kam, die nicht nur eine verschiedene Bedeutung für die Tondauer, sondern auch einen perficirenden und imperficirenden Einfluß gehabt zu haben scheinen; denn von ihnen sind wahrscheinlich jene Zeichen abgeleitet worden, welche sich bei unsern alten Komponisten in der Figuralmusik finden, nämlich die Zeichen der Perfektion und Imperfektion, des *Modus maior* und *minor*, der Prolation; ebenso die Divisions- und Alterationspunkte etc.

Da Calvisius das Princip der griechischen Notirungsweise nicht kannte, ist es begreiflich, daß er von der großen Anzahl der Zeichen spricht. Es ist eine jüngere und ältere Art der antiken Notenschrift zu unterscheiden. Diese gilt für die Instrumentalmusik und ging später immer neben der jüngeren her, welche erst um 400 v. Chr. nach der Einführung des ionischen Alphabets entstand und für die Vokalmusik gebraucht wurde. Für jeden Ton der *A moll*-Doppelskala gab es ein Hauptzeichen und zwei Umstellungen desselben für den diatonischen resp. chromatischen Halbton. Daß man als Mensurzeichen den Halbkreis (Kürze, *χρόνος*: ◡) und den Strich (Länge, *δίσημος*: —, *τρίσημος*: ⊔ etc.) sowie als Betonungszeichen den Punkt hatte, brachte Calvisius offenbar auf die kühne Vermuthung von dem Zusammenhange zwischen diesen und den Mensurzeichen seiner Zeit. Man sieht, wie wenig damals die geschichtliche Herkunft kunsttechnischer Begriffe bekannt war.

Calvisius nimmt nun an, daß infolge des häufigen Gebrauchs der Musik in der christlichen Kirche bald Versuche zur Vereinfachung der Notenschrift gemacht worden seien. Als erster, der neue Zeichen zu verwenden gewagt habe, sei der Mönch Johannes aus Damascus (um 725 n. Chr.) zu nennen, der durch wenige Zeichen die Intervalle beim Steigen und Fallen der Stimme ausgedrückt habe[1]. Diese Art, die Kantilenen zu notiren, sei nicht unähnlich derjenigen, welcher sich heute die Orgel- und Clavichordspieler bedienten. Die Unvollkommenheit dieser Tonschrift werde jedoch dadurch bewiesen, daß zur Zeit Karls des Großen die Kirchengesänge öfters verbessert und nach dem römischen Gesange wieder eingerichtet worden seien. So habe noch im Jahre 790 der Papst Hadrian durch den Kleriker Romanus Adrianus dem Kaiser Karl das gregorianische Antiphonar zur Verbesserung des Gesanges überbringen lassen. Johannes aber sei zu solchem Ansehen gelangt, daß er den Auftrag erhielt, die für

[1] Vgl. Zarlino Ist. IV., cap. 8 und Burney, History of Music II., 47.

die christliche Kirche festgesetzten Gesänge selbst mit Melodien zu versehen, aufzuschreiben und zu verbreiten.

Aus dieser Darstellung geht hervor, daß Calvisius unter den Zeichen des Johannes Damascenus die Neumen versteht. Dafür spricht sowohl das angegebene Princip als auch die Erwähnung des gregorianischen Antiphonars, das in Neumen notirt war. Stammt das letztere von Gregor I., so können die Zeichen des Johannes mit den Neumen nicht identisch sein, weil Johannes erst ein Jahrhundert nach Gregor lebte. Da besonders im Orient die Sitte bestand, mit der Hand Linien in der Luft anzugeben, welche dem Chore die Richtung und Größe der Intervalle versinnbildlichen sollten, so könnte man bei den Zeichen des Johannes an eine schriftliche Fixirung dieser Cheironomie denken. Wenn dagegen, wie es neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist[1], erst Gregor II. oder III. (+ 741) eine Sammlung der Kirchengesänge veranstaltet hat, so wäre es leicht möglich, daß Johannes Damascenus die Neumen in der That erfunden hat und von einem dieser beiden Päpste beauftragt wurde, die Melodien des Antiphonars mit denselben zu versehen. Mit dieser Hypothese würde die Darstellung des Calvisius in Einklang zu bringen sein.

Der Vergleich der Neumenschrift mit der Orgel-Tabulatur bezieht sich nur auf äußerliche Ähnlichkeiten. Denn die neumenartigen Zeichen über den Buchstaben der Tabulatur geben doch nur den rhythmischen Werth der Noten an und die Claves bezeichnen zwar auch das Steigen und Fallen der Melodie, aber doch in bestimmten Intervallen und Tonhöhen. Calvisius scheint einen Zusammenhang zwischen den Neumen und der griechischen Semeiographie anzunehmen, der jedoch nicht besteht. Die Neumen sind vielmehr aus den Accenten der Griechen gebildet (die *Virga iacens* aus dem Acut, die *Virga ascendens* aus dem Gravis, die *Virga clinis* aus dem Circumflex). Wie groß ihre Entwickelungsfähigkeit war, zeigt die moderne Notenschrift, deren Keime in den Neumen verborgen liegen.

Die Erfindung unserer Tonbuchstaben schreibt Calvisius dem Guido von Arezzo zu: Guido (um 1030) wurde zweifellos durch die musikalischen Instrumente, welche Töne von bestimmter Höhe hervorbringen, vor allem durch die Orgeln darauf geführt. Er fand, daß bei diesen nach dem siebenten Tone der Anfangston wiedererscheint, und wählte als Benennung der Töne der Oktave nicht die weitschweifigen Namen der Griechen, sondern die ersten Buchstaben

[1] S. Gevaert: »*Les origines du chant liturgique*«, 1890.

des Alphabets. Außerdem vermehrte er die 15 Claves der Alten um Γ, ♮ $\overline{\overline{c\,d\,e}}$, denen in unserem Zeitalter noch sieben hinzugefügt wurden ($C\,D\,E\,F$, $\overline{\overline{f\,g\,a}}$)[1].

Mit Recht weist Calvisius auf die Orgel hin. Das Verhältniß ist aber so, daß die Notation mit den lateinischen Buchstaben *A*-*G* für die Durtonleiter bereits vor Guido's Zeit als Orgelnotation bestand. Gelehrte Mönche (zuerst Odo von Clugny, † 943) setzten später an Stelle des *C*-Systems das *A*-System, welches erst im 16. Jahrh. von jenem wieder verdrängt wurde. Die Buchstabennotation blieb Instrumentalnotenschrift und hat sich in der Orgeltabulatur bis auf Bach's Zeit erhalten. Guido's Fortschritt bestand nun darin, daß er Tonbuchstaben und Neumen auf Linien und Zwischenräume setzte, also unsern heutigen Gebrauch der Notenlinien erfand[2].

Bei der Erwähnung der Orgel findet Calvisius Gelegenheit, auf deren Geschichte und Struktur kurz einzugehen[3]. Ihre Erfindung übergeht er und kommt sogleich auf das zu sprechen, was Platina (»*Vitae Pontificum*«) und Beda Presbyter berichten: daß nämlich bereits 300 Jahre vor Pipin die Orgeln vom Papst Vicalianus in die Kirchen aufgenommen worden seien und die Gesänge in Konsonanzen begleitet hätten[4]. Beide erzählen von einem »*instrumentum musicum hydraulicum*« und von einem unförmlich gebauten Instrument, das sich zu Jerusalem befunden habe und dessen fünfzehn Pfeifen von zwölf Blasebälgen mit Wind versehen worden seien. Sein Schall sei wie Donnergeroll bis auf den Ölberg gedrungen.

Es ist die Wasser- und Windorgel gemeint. Diese war nach Calvisius aus Holz und hatte mehrere Reihen von Pfeifen, jene aber aus Erz und besaß nur eine Pfeifenreihe (vgl. Prätorius, Synt. I, S. 144 und Zarlino, Soppl. VIII, cap. 3: »*il nostro organo è quasi figliuolo dell' Hidraulico*«). Nach Aventin schenkte der byzantinische Kaiser Konstantin Kopronymus dem Pipin ein riesenhaftes aus Zinnpfeifen und

---

[1] Wie schon in der Melopöie, cap. 14, so läßt Calvisius auch hier die Oktavenunterschiede mit *C* beginnen und spricht davon als von etwas allgemein Bekanntem. Bezüglich der Zahl der Claves paßt er sich in höherem Maße der Praxis an, als die zeitgenössischen Theoretiker, welche starr an der Überlieferung festhalten. Nur Nicolaus Roggius (*Musicae elementa* 1596) beklagt es »*quod vicenarius numerus clavium iuxta formam scalae Guidonicae tam religiose servatur puerisque inculcatur cum tamen longe alia nunc sit Musica atque Guidonis seculo fuit*«.

[2] S. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, 1878.

[3] Praetorius hat diese Skizze im Syntagma mus. Tom. II ausgearbeitet.

[4] Es ist sehr unwahrscheinlich, daß die Orgeln des 5. Jahrhunderts schon Mixturorgeln mit Quinten und Oktaven als Füllstimmen gewesen sind. Vgl. Zarlino, Ist. III., cap. 79.

Blasebälgen bestehendes Instrument, das mit den Fingern und Füßen behandelt und Organon genannt wurde.

Daß schon damals ein Tastenmechanismus für die Füße vorhanden gewesen sei, hält Calvisius mit Recht für unglaubhaft. Indessen ist auch Bernhard der Deutsche (um 1470) nicht der Erfinder des Pedals, da dieses bereits im 14. Jahrh. in Aufnahme kam. Alles, was Calvisius über die Einrichtung der Orgeln seiner Zeit sagt, findet sich in dem genannten Werke von Prätorius wieder und ist von diesem weit ausführlicher und lehrreicher dargestellt worden.

Außer den Tonbuchstaben (Claves) setzt Calvisius auch die Tonsilben (*Voces musicales*) zu den Instrumenten in Beziehung. Wir haben darüber schon in dem Abschnitte über die Elementarlehre gesprochen und gehen daher sogleich zum letzten Kapitel der *Exercitationes duae* über mit der Überschrift: »*de Musica figurata et notulis*«. Calvisius weist zunächst nach, daß die Musik der Griechen nicht figurirt gewesen sein kann, und theilt seine eigenen Vermuthungen über die Beschaffenheit derselben mit.

Von Figuralmusik wird weder in den Schriften der Alten gesprochen noch ist ein Denkmal derselben erhalten. Die Autoren berichten vielmehr, daß die Künstler allein auftraten und zu einem Instrumente sangen. Diese verhinderten durch ihre geringe Saitenzahl eine mannigfaltige Tonbewegung, wozu noch der Umstand kam, daß man von den Terzen und Sexten keinen praktischen Gebrauch machte. Daher wird die Musik eine andere gewesen sein: »*cecinerunt veteres in sive cum Harmonia*«.

Die Erklärung dieses letzteren Satzes hat Calvisius später in der *Ecercitatio tertia, quaest. 18* gegeben. Die interessante Stelle lautet: Die Alten sangen in oder zu der Harmonie, so zwar, daß einer allein seine Stimme zu den harmonischen Tönen seines Instrumentes erklingen ließ und so seine selbstverfaßten Oden und Lieder vortrug, ohne daß noch andere Stimmen sich betheiligt hätten. Daraus geht hervor, daß die Alten ihrer Melodie eine aus den Konsonanzen Oktave, Quinte, Quarte, Duodecime etc. bestehende Harmonie zu Grunde legten und dann jene in einfacher Weise entweder auf dem Instrument allein oder in Verbindung mit der menschlichen Stimme hinzufügten (»*cecinerunt veteres in vel ad Harmoniam ita ut aliquis solus, qui instrumentum perite tractare posset, vocem suam ad instrumenti sui sonos Harmonice institutos explicaret et applicaret, atque ita odas suas et carmina, quorum ipse autor erat, modularetur, nec erant, qui simul in concentu accinerent atque ita Poetam adiuvarent, unde apparet, veteres Melodiae suae fundamentum fecisse Harmoniam ex consonantiis octava, quinta, quarta, duodecima etc. constitutam, et postea cantilenae cuiusdam*

deductionem simplicem addidisse, sive id fieret instrumento tantum sive insuper in voce humana coniuncta«). Aus Asconius und Petronius geht unmittelbar hervor, daß die Alten sich beim Spielen der Cithara beider Hände bedienten, so zwar, daß die Rechte mit dem Plectrum die erhöhten Saiten berührte (*foris canere*), die Linke aber mit den Fingern die tiefer liegenden Saiten in Oktave und Quinte dazu anriß (*intus canere*). Diese übernahm also die Harmonie, jene die Melodie, welche ihrerseits im Einklange mit der Stimme des Künstlers ging. Hieraus folgt, daß die Musik der Alten nicht untergegangen ist, sondern sich noch bei uns in deutlichen Spuren vorfindet (*»unde patet, veterem musicam, non ut plerique putant, prorsus in tam brevi tempore abolitam esse, sed plurima apud nos eaque non exigua eius vestigia reperiri«*). Die Bettler üben heute auf der Rotula dieselbe einfache Form der Musik aus, nur daß sie das, was die Alten der linken Hand zuwiesen, mit der rechten thun.

Die Anschauung des Calvisius, daß auch in der praktischen Musik des Mittelalters die Antike nachwirkt, ist sehr wohl zu beachten. Er weist auf die Volksmusik hin und spricht von harmonischer Begleitung. Wir dürfen dabei nicht an Akkorde denken, aber doch an das Anreißen bestimmter Baßsaiten, die unserer Tonica, Unter- und Oberdominante entsprochen haben werden. Sollte das Gefühl für eine derartige Unterlage den Spielleuten des Alterthums nicht ebenso angeboren gewesen sein, wie denen des Mittelalters und unserer Zeit? Für die Volksmusik bleibt das Hypothese, aber in der Kunstmusik ist der Zusammenhang zwischen Alterthum und Mittelalter beinahe sicher. Wir wissen, daß diese bei den Griechen in absoluter Instrumentalmusik und in homophonem Gesang mit unisoner oder heterophoner Begleitung[1] bestand. Letzterer klingt höchst wahrscheinlich im Organum und im improvisatorischen Gesange des Mittelalters nach. Daß die Alten Zusammenklänge und Mehrstimmigkeit kannten, ist sicher, denn das Material dazu war vorhanden und Zeugnisse beweisen es[2]. Die Instrumentalstimme figurirte frei um die Gesangsmelodie herum, welche unten lag (wie im Mittelalter der Tenor!). Das Bestehen einer Vokalpolyphonie aber stellt Calvisius mit vollem Recht in Abrede.

Zarlino, von dem Calvisius in diesem Falle unabhängig ist, spricht an verschiedenen Stellen seiner Werke Vermuthungen über die antike Musik aus (Ist. II, cap. 4; III, cap. 79; IV, cap. 6; Soppl. VIII,

[1] Die technischen Ausdrücke waren: *πρὸς χόρδα* und *ὑπο την ὠδὴν κρουειν*.

[2] Pindar, Olympion. 1, 3; Aristoteles, Probl. 19; Plato, Leges 7, 812; Plutarch de Mus. 19, 21, 29.

cap. 2, 3). Er sagt unter anderem, es sei unmöglich, anzunehmen, daß die Alten, da sie doch vielsaitige Instrumente besaßen, nicht auch in Konsonanzen gespielt hätten (»*era impossibile, se gli Antichi usavano alcuna sorte d'Istrumenti fatti con molte chorde, che non usassero l'Harmonia perfetta, cioè che non sonassero in Consonanza*«)[1]. Daß er die Wirkung der alten Musik überschätzt, kommt auf Rechnung der Renaissancezeit, in der er lebte. Er sagt, sie müsse wegen ihrer Verbindung mit der erhabenen Poesie und wegen der verschiedenen Tongeschlechter einen ganz andern Effekt hervorgebracht haben als die Musik seiner Zeit (»*credo per certo, che quando i Musici moderni fussero tali, quali erano gli Antichi, e la Musica si essercitasse come già si faceva, che molto più effetti l'udirebbono à i nostri tempi*«, Ist. II, cap. 9).

Den Ursprung der Figuralmusik sucht Calvisius wiederum in den Instrumenten. Man habe auf der Orgel außer den üblichen Konsonanzen (Oktave, Quinte, Quarte) mit der Zeit auch eine andere selbständige Stimme zum Choralgesang gespielt. Beda Presbyter (um 865) berichte, daß zu seiner Zeit die Kirchenmusik in dreifacher Weise geübt worden sei: »*Concentu, Discantu atque Organis*«. Diese Art der Musik habe jedoch Guido verworfen, weil ihr verschiedene Quantität der Noten, Kadenzen und Takt fehlten[2].

In der Auslegung der Worte Beda's ist Calvisius ebenso wenig glücklich wie Zarlino, der Soppl. I, cap. 3 sagt, daß unter Concentus zu verstehen sei: »*col Canto diverso e con gli Organi*« und unter Discantus: »*molteplicità di parti*«. Die Unterscheidung des Ausdrucks *Organum* als Name für die Orgel und für eine bestimmte Kompositionsart ist beiden fremd. Nur in diesem letzteren Sinne aber können wir das Organum als den Ursprung der Figuralmusik auffassen. Unter den Begriff *Organum* als Kompositionsweise fällt nicht nur die Parallelbewegung von Stimmen in Konsonanzen — was den Sinn einer Verstärkung der Grundmelodie hat — sondern auch die Vereinigung einer Singstimme mit einer frei figurirenden Instrumentalstimme, — worin wir eben die Fortsetzung der griechischen Heterophonie erblicken können. Sobald an die Stelle der Instrumentalstimme noch eine Singstimme trat, nannte man das Ganze nicht mehr *Organum*, sondern *Discantus* (Diaphonie)[3]. Später

---

[1] Man wird in der Praxis auch die natürliche große Terz gebraucht haben, die theoretische wurde bekanntlich nicht gefunden.

[2] Calvisius führt in einem Briefe an Praetorius (Synt. mus. II., 3, cap. 7) diese Ansichten näher aus.

[3] S. Philipp Spitta, Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter, Vierteljahrsschrift f. Musikw. 1890, pag. 305.

bedingte die Niederschrift der beiden Stimmen die Messung der Zeitdauer der Töne. Damit tritt die Mensuralmusik in die Erscheinung. Calvisius scheint anzunehmen, daß deren Anfänge in die Zeit Guido's zurückreichen. Die ältesten Mensuralisten, die wir kennen, leben jedoch erst um das Jahr 1200. Von der Entstehung und Ausbildung des neuen Notirungsprincips erfahren wir bei Calvisius sehr wenig[1]. Er sagt nur, daß die Brevis die Mutter aller Noten sei (Ist. III, cap. 67) und daß es bei jener Anarchie unter den Musikern viel Mühe gekostet habe, Einigkeit in der Schreibweise und Benennung der Noten zu erreichen.

An dem übertriebenen Proportionenwesen war nach seiner Ansicht nicht nur das Neue und Ungewohnte der Mensur schuld, sondern auch der Umstand, daß man die mathematische Proportionenlehre fälschlicherweise auf die Takte statt auf die Töne übertrug. Jeder wollte den Schülern in den Taktverhältnissen Neues bieten, wodurch so viel Streit unter den Musikern entbrannte und die musikalische Lehre mit so viel unnützen Dingen beschwert wurde[2]. »Als aber die Zeit kam, da Kunst und Wissenschaft wieder aufblühten, erhoben sich viele Männer, welche dieses Unkraut aus dem musikalischen Acker entfernten und durch regelrechte Behandlung der Konsonanzen in den Fugen und Kadenzen die natürliche Schönheit wieder erreichten«. Unter ihnen glänzte vor allem Josquinus, in dessen Kompositionen jedoch das Verhältniß von Ton und Wort leider nicht so harmonisch ist wie später bei Orlandus Lassus und anderen.

Der extemporirte Gesang, auf den Calvisius endlich noch zu sprechen kommt, wurde auch in der Zeit der Mensuralmusik weiter gepflegt, und diese selbst hat in der Praxis — wenn auch unter Anpassung an die Mensur — Gebrauch von ihm gemacht. Wir können seine Reste in den improvisirten Verzierungen sehen (*Colores*, *Gorgia*, *Accenti*), die man noch im 16. Jahrh. in den mehrstimmigen Kantilenen anbrachte[3]. Seine Blüthe aber mag in das 10. Jahrh. fallen, in dem die weltliche Tonkunst sich vermuthlich

---

[1] Die Brevis ist aus dem Punctum, die Longa aus der Virga der Neumenschrift entstanden (s. Walther Odington, Coussemaker I., 235). In der Entwickelung der Mensuralnoten ist eine Periode der schwarzen (12.—14. Jahrhundert) und der weißen Noten (14.—16. Jahrhundert) zu unterscheiden.

[2] Vgl. Glarean, Dodec. S. 127, 174, 239, und Zarlino, Ist. III., cap. 71. Letzterer tadelt die Musiker, die immer nur im »*Genere quantitativo*« und mit »*Colori*, *Cifre*, *Segni*« arbeiten, wodurch die Musik zu einer »*Arte sofistica*« werde.

[3] S. Zarlino, Ist. II., cap. 45; Zacconi, Pratt. di Mus. I., cap. 12, 25, 63; Praetorius, Synt. mus. III., cap. 3.

reich entfaltet hatte. Diese wird ihn vom Alterthum durch Vermittlung der Spielleute empfangen haben. Allmählich drang auch er wie so manches weltliche Kunstelement in die Kirche ein, wo er aber bald ausartete. Aus einem Dekret des Papstes Johannes XXII. (1320), welches dagegen opponirt, citirt Calvisius folgendes: »*nonnulli novellae scholae discipuli temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt. Melodias hoquetis intersecant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant. Tonos nesciunt. Multitudo notarum: currunt, non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant*«[1]. Calvisius schließt hieraus, daß die Musik bis um das Jahr 1300 vollständig anders als zu seiner Zeit gewesen sein müsse und nur in einem »*Contrapunctus extemporaneus*« bestanden habe. Wir müssen heute dem entgegenhalten, daß die Polyphonie (namentlich die Kanonform) in England bereits im 13. Jahrhundert eine Vollendung erreicht hatte, die eine längere Entwicklung voraussetzt. Wie ja überhaupt England die Mutter der kontrapunktischen Kunst zu sein scheint. —

Wir stehen damit am Ende unserer Darstellung der Lehre des Calvisius. Blicken wir noch einmal zurück, so erkennen wir, dass von der musiktheoretischen Litteratur, auf der Calvisius fußt, vor allem die Werke Zarlino's in Betracht kamen. In vollem Umfange galt dies von der Kompositionslehre. Hier wurde das im dritten Theile der Institutionen zusammengetragene Material in einer dem Lehrzwecke dienenden Form verarbeitet und weiteren Kreisen zum ersten Male vermittelt. Mehr als in der Melopöie fiel uns in der Moduslehre und in dem Abriß der Musikgeschichte die Berücksichtigung des Instrumentenwesens auf. Dadurch wurden theils einzelne Disciplinen veranschaulicht, theils neue Einsichten gewonnen. Zarlino richtete auf das Vokalwesen, Prätorius auf das Instrumentalwesen sein Hauptaugenmerk. Calvisius reichte beiden Theoretikern die Hand. Er war ein Mann der Übergangszeit und erschien uus als solcher besonders in seiner letzten und unscheinbarsten Schrift, der Elementarlehre vom Jahre 1612. Wir sahen, wie hier mittelalterlicher Zierrath und veraltetes Rüstzeug über Bord geworfen wurden. In der Lehre von der Mensur und Ligatur, von den Punkten und Proportionen konnten wir einen Koncentrirungsproceß feststellen. Endlich sei noch an die ästhetischen Betrachtungen über die Musik

[1] Noch Zarlino rügt die affektirten Gesticulationen: »*debba osservare, di non cantar con movimenti del corpo ne con atti ò gesti, che induchino al riso, chi lo vedono*« (Ist. III., cap. 46).

erinnert, denen gegenüber Calvisius einen anderen Standpunkt einnahm, als der ihm sonst so verwandte Zarlino.

Indem wir die Bedeutung, die Calvisius für die Musikwissenschaft hat, in ein helleres Licht rückten, haben wir an ihm das zu erfüllen versucht, was er selbst am Schlusse seiner *Exercitationes duae* fordert: »*quod nobis veterum labore et industria in arte Musica partum est, grato animo accipiamus, recte collocemus, diligenter excolamus*«.

Ein neuer Brief des Adrianus Petit Coclicus.

Von

M. Wehrmann — Rudolf Schwartz.

In den Monatsheften für Musik-Geschichte (VII, S. 166 ff.) theilte M. Fürstenau zwei Briefe des Adrianus Petit Coclicus mit, die für das Leben dieses ruhelosen Meisters von Interesse waren. Durch Zufall kann ich hier noch einen dritten Brief desselben Adrianus der weiteren Öffentlichkeit übergeben. Augenblicklich mit der Abfassung einer Musikgeschichte des alten Pommerns beschäftigt, die nebenbei gesagt vieles Interessante bieten wird, fand ich in den Studien, welche die *Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Alterthumskunde* in Stettin veröffentlicht, viele Notizen, die für meine Zwecke von großer Bedeutung waren; daß diese kleinen eingestreuten Bemerkungen Bausteine für eine Musikgeschichte Pommerns werden sollten, haben die betreffenden Autoren gewiß nicht gedacht. Herr Dr. M. Wehrmann, ein um die Pommersche Geschichtsforschung hochverdienter Mann, theilt in den von derselben Gesellschaft in Stettin herausgegebenen Monatsblättern (1893) den erst erwähnten Brief des Adrianus Petit mit unter dem Titel: Bitte eines Musicus aus Flandern, am Stettiner Pädagogium Musik lehren zu dürfen (1547). Das Original befindet sich nach Wehrmann im Kgl. Staatsarchiv zu Stettin: Stett. Arch. P. 1. Tit. 92. Nr. 9. — Wie aus der Art der Veröffentlichung und der unrichtig gelesenen Namensunterschrift — Adrianus petit Eeclico — hervorgeht, ahnte der Herausgeber nicht, daß er mit diesem Briefe ein Dokument gefunden hatte, das uns weitere Aufschlüsse über das Leben dieses interessanten aber berüchtigten flandrischen Meisters Adrianus giebt. In liebenswürdigster Weise gestattete mir Herr Dr. Wehrmann, diesen Brief an geeigneter Stelle noch einmal veröffentlichen zu dürfen. Wenn demnach mein Antheil an der vorliegenden Arbeit nur ein sekundärer ist, so glaube ich doch der Musikgeschichte mit dem nochmaligen Abdruck des Dokumentes einen kleinen Dienst geleistet zu haben, denn ohne mein Zuthun wäre jenes Schreiben wohl kaum in diejenigen Kreise gedrungen, welche an der Kenntnißnahme desselben ein berechtigtes Interesse haben dürften. — Eines weiteren Kommentars bedarf der Brief nicht. Nicht zu ermitteln war es, ob das Gesuch des Adrianus irgendwie Berücksichtigung gefunden hat.

Dorchleuchter hochgeborner Fürst, Gnediger Herr.

Mein willigk underthenigk dienst sampt andechtigem gebeth zu Godt sein E. f. G. zuvor ahnbereit. Gnediger Fürst und Herr. Nach dem ich auß unfall und unglück ßo myr meisten teills umb freier bekentniß des heiligen Godtlichen worts widerfaren ist, auß

einem landt jns ander zu ziehen getrieben und benottiget werde, und ich also auch nun jn E. f. G. Fürstenthumb undt landt gekommen dringet mich die nodt auch das lobliche geschrei und loblicher name, ßo ich von E. f. G. habe rhümen hören, an E. f. G. eine demüttige bitt und fürzellung meines anliggents auch meines standes und meines lebendes gelegenheit zu thun, wil der halben E. f. G. underthenigk nicht bergen, das ich nach dem ich in Flandern geboren und zu der erkenthniß des heiligen Euangelions gekommen, bin ich durch beuell des pabsts jns gefengniß gezogen und darjn eine lange zeit gelegen, dennoch umb der Kunst willen der Musicen, darjn ich mich ßo geübet, das ich das fur andern ein preiß und rhum habe, durch etlicher großer Herren fürbitt widderumb erlöseth, hab mich dar nach ghen wittenbergk in die lobliche universitet gegeben, dar ich auß Churfürstlicher mildickeit des loblichen Churfürsten jn Saxen, dem nu Godt, wo er ist, trost Gnade und Gnedige erlosung beschere, ethliche zeit erhalten und mich dar nach von dannen in die universitet gehn Frankfort gegeben, jn allen beiden universiteten die Musica profitirt und gelernt, mith solcher maßen, als ich des E. f. G. offenthliche gezeugniß und schrifft wil fürleggen. Nach dem ich aber mich zu Frankfort nicht lenger habe konnen enthsetzen, und willens bin jn preußen zu reisen, dennoch auch gehoret, das E. f. G. hie in E. f. G. loblichen Stadt Stettin ein pädagogium ufgerichtet habe,[1] derhalben auch mich hie her ferfüget und wo myr eine geringe fürsorgung von E. f. G. widderfaren mochte, Ewrer f. G. zu erhen und zu geuallen solche freie und lobliche kunst die Musica und rechte art zu singen anrichten und andere zu leeren geneigt were; welches, wo myrs widderfaren mochte, nichts liebers thun wollte, wo aber solches myr nicht widderfaren mochte, nach dem ich denn eine lange reise ghen preußen habe und meine Zerung davon ich zeren sol gering ist, E. f. G. aber alß ein Milter Fürst gegen die gelarten gerümet wirth, alß solches auch loblichen Fürsten wol ansteet und loblich und auch irem ampth und Gottl. beuell nach gebürlich, Bitt ich E. f. G. wolt mich mith einer milten almoßen und zerung uf solchen weg durch Fürstliche mildigkeit Gnediglich fürsorgen. Das wirt der almechtiger und unser Heilandt Jhesus Christus, der da spricht was jr den meinen thut das thut jr myr selber, reichlich fürgelten und ich alezeit mith meinem gebet zu Godt willigen Dienst und verkundigung und außbreitung E. f. G.. namens und rhums alezeit gantz willigk fürschuldigen, und damith Ich auch E. f. G. auß dem das mir Godt fürliegen

[1] 1543 wurde die Anstalt gegründet.

hath, vorerhe, uberreich und schenk ich E. f. G. einen gesang mith vier stymmen durch mich zusammen gesetzet uf den Text: *vigilate quia nescitis qua hora dominus noster venturus sit.*[1]

Godt gebe, das E. f. G. diesem gesang nach sampt E. f. G. gantzem Lande, also megen zu Gotte wachen, durch ware bessefung des lebends und rechtvertige buß und gebeth zu Godt, des E. f. G. sampt allen E. f. G. landen und underthanen, allem zukünftigem und drawendem ubel mogen entfliehen, welches E. f. G. und uns allen der Gütiger und Barmhertziger Godt vorleie amen, welchen ich E. f. G. jn sein Gnedige und Godtliche schutz und scherm beuelen thu, und bitte ich E. f. G. umb ein trostlich und Gnedigk anthworth. Datum in E. f. G. Stadt Stettin Mantages nach visitationis Marie jm XLVII [4. Juli 1547].

E. f. G. undertheniger w. Diener
Adrianus petit
Coclico Flandrns.

[1] Meine Nachforschungen darnach haben keinen Erfolg gehabt.

Änderungen des Volksmundes an bekannten Liedern.

Eine Studie

von

Georg Bleisteiner.

Meistens wird angenommen, die Dichter und die Komponisten der Volkslieder seien fahrende Spielleute, Handwerker, Soldaten oder andere unseßhafte und unbekannte Leute gewesen, und daher komme es, daß sich ihre Namen fast alle nicht erhalten haben. Richtiger ist es jedoch, bei den Volksliedern ebenso wie bei den Volksepen überhaupt nicht eine einzelne Person als den Dichter oder den Komponisten in Frage zu stellen, sondern das Volkslied, so wie es uns überkommen ist, als eine Kollektivarbeit von Vielen und von Generationen anzusehen. Der erste Anlaß eines Volksliedes mag viele Jahrhunderte weit zurückliegen, es wird oft aus sehr kleinen Anfängen entstanden sein und meist an schon vorhandene Lieder oder Tänze angeknüpft haben; indem es dann von Hand zu Hand und von Mund zu Mund ging, wobei Jeder unbewußt sein Bestes hinzuthat, hat es schließlich die Gestalt angenommen, in der wir es vorfinden. Was den Text der Volkslieder betrifft, so ist bei manchem leicht nachzuweisen, daß die einzelnen Theile und Verse von verschiedenen Personen herrühren und daß sie die Spuren verschiedener Zeiten und verschiedener Dialekte tragen, ferner daß aus dem einen Volksliede Theile in das andere hinübergenommen worden sind. Was die Melodieen der Volkslieder angeht, so läßt sich ihre allmähliche Entstehung und Bildung ebenfalls leicht darthun, und gerade aus dem Umstande, daß das Volkslied aus der ursprünglichen und unbewußten schöpferischen Kraft des Volkes hervorgeht, ergiebt sich seine Bedeutung für das Wesen der Melodie überhaupt und für die ganze nationale Musik, und ebenso seine vorbildliche Bedeutung für das kunstmäßige musikalische Schaffen.

Wir können auch in unserer Zeit den Volksmund dabei belauschen, wie er unwillkürlich alten und neuen Weisen noch eine bessere und zündendere Form giebt, wie er die Melodieen noch mehr glättet und flüssiger macht, Härten beseitigt und lebendigere Wirkungen anbringt, kurz wie er die Lieder noch mehr abrundet und ihren Gefühlsgehalt erhöht. Er thut dies mit der unfehlbaren Sicherheit, die der Moment und die unmittelbare Empfindung verleiht. Seine Änderungen sind Verbesserungen, die den Organismus der Melodie verjüngen und ihn immer ursprünglicher machen. Wir werden im Folgenden eine größere Anzahl von Beispielen solcher interessanter Änderungen des Volksmundes vorbringen und werden auf Grund genauer Beobachtungen feststellen, daß viele bekannte Lieder im Volksleben ganz anders gesungen werden, als wie sie »im Buche stehen.« Wir legen das »Allgemeine Deutsche Kommersbuch«, durch dessen musikalische Redaktion sich weiland die Liedermeister Fr. Silcher und Fr. Erk ein bleibendes Denkmal gesetzt haben, unsern Untersuchungen zu Grunde, und zwar die 25. Auflage (Jubiläumsausgabe), Druck und Verlag von Moritz Schauenburg in Lahr 1885. Wir geben immer die Form an, in der das Lahrer Kommersbuch und mit ihm die meisten andern Liederbücher die Melodie enthalten, und sodann die Form, wie das Lied thatsächlich jetzt meistens gesungen wird. Wir haben unsere Ergebnisse hauptsächlich auch inmitten des fröhlichen deutschen Studentenlebens gewonnen, das ja mit seinem frischen Muthe und seiner Natürlichkeit eine der besten Schulen des Volksliedes bildet. Unsere Erfahrungen sind sowohl im Süden wie im Norden Deutschlands gesammelt. Es wird sich aus unseren Beispielen ergeben, daß manches bekannte Lied im Volksmunde eine ganz andere Struktur angenommen hat, als der Druck sie aufweist.

Schon kleinere Änderungen genügen oft, in eine Melodie einen größeren Schwung zu bringen. So wird z. B. der 10. Takt f. des Volksliedes: »Der Mai ist gekommen« jetzt meistens so gesungen:

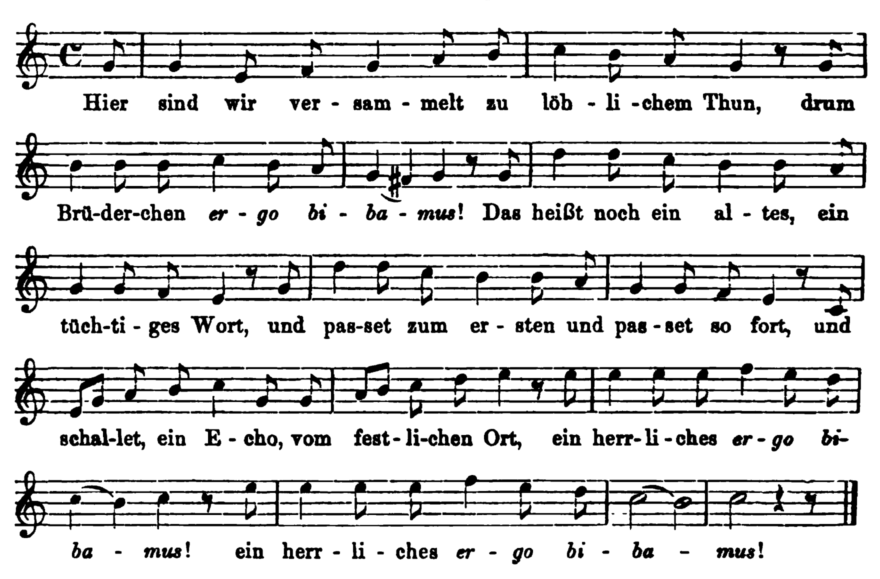


während es im Lahrer Kommersbuche und in den anderen Liederbüchern heißt:



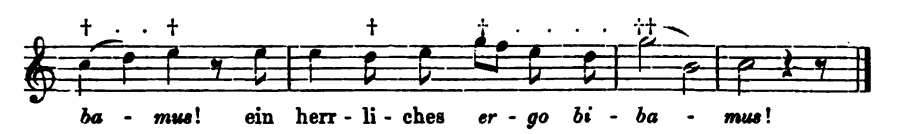
Niemand wird leugnen, daß durch die erstgenannte Singweise das Lied einen viel kräftigeren Zug bekommt.

Das bekannte Lied: »*Ergo bibamus*!« von Maximilian Eberwein (1775—1831) ist in den Büchern in folgender Fassung wiedergegeben:



Im Volksmunde lautet die Melodie heute folgendermaßen (die geänderten Stellen sind mit dem Zeichen † versehen):





Man wird nicht umhin können, zu sagen, daß die letztere Fassung eine Verbesserung der Originalmelodie bedeutet. Harte Intervalle sind beseitigt, und der Stil ist viel fließender geworden.

Das Bergmannslied »Glück auf« ist in folgender Fassung gedruckt:



Gesungen wird das Lied jetzt thatsächlich:



In der letzteren Fassung sind u. A. durch den Auftakt auch die Betonungshärten des Anfangs beseitigt. — Nebenbei wollen wir noch erwähnen, daß wir zu dem Liede häufig einen in dem Kommersbuche nicht vorhandenen Schlußvers singen hörten: »Ade, süße Maid! Ade, süße Maid! Und kehr' ich nicht wieder aus finsterem Schacht, und kehr' ich nicht wieder aus finsterem Schacht, dann

gute Nacht, dann gute Nacht!« Bei dem Vortrage dieses letzten Verses wird das Zimmer gewöhnlich verdunkelt, das Licht eingedreht u. s. w.

Interessant sind die Änderungen, die der Volksmund bereits an den neueren volksthümlichen Liedern angebracht hat. Während in der allbekannten »Lindenwirthin« der Komponist Franz Abt den Schluß etwas schwerfällig so gesetzt hat:



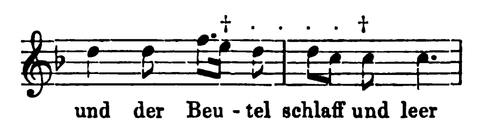
singt das Volk frisch weg:



Damit ist auch das Gleichmaaß der Takte hergestellt. Schon vorher bringt übrigens der Volksmund Änderungen in dem genannten Liede an. Es singt z. B. Niemand:

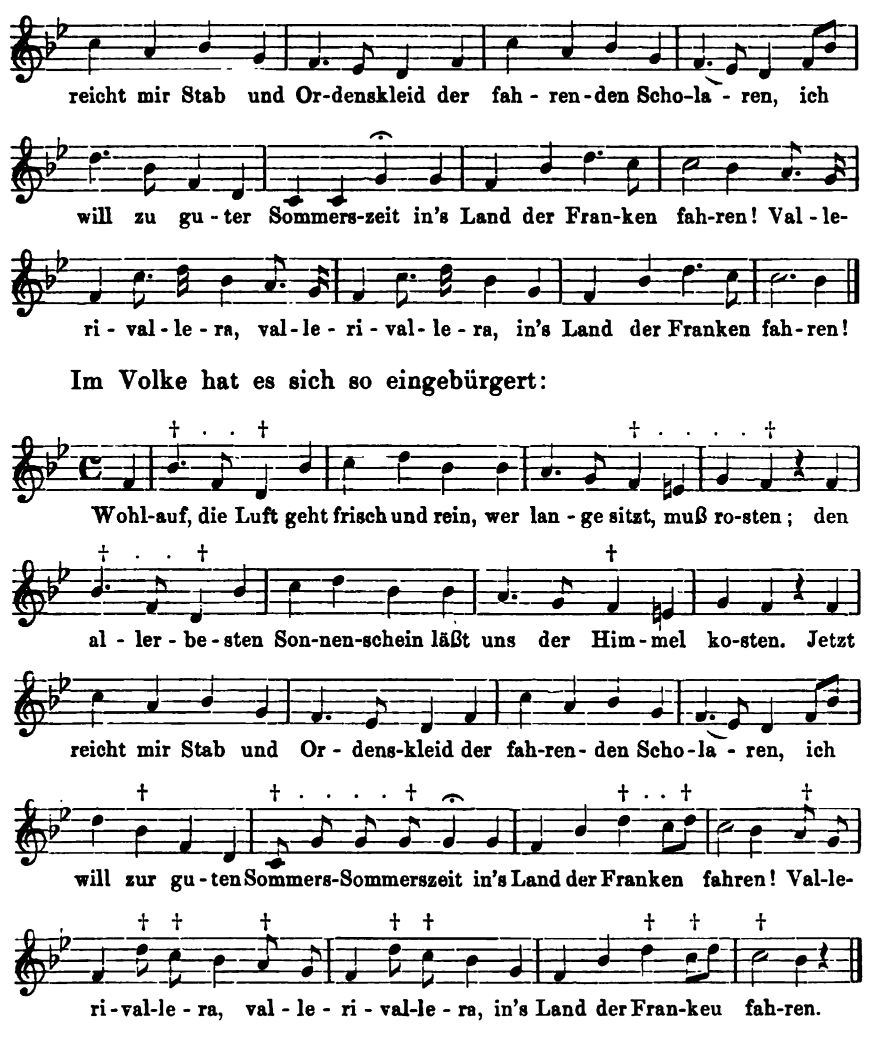


sondern man singt unwillkürlich:



Die Preiskomposition: »Lied fahrender Schüler« von V. E. Becker (»Lieder aus dem Engern in Heidelberg«, Lahr, Moritz Schauenburg) lautet im Original so:

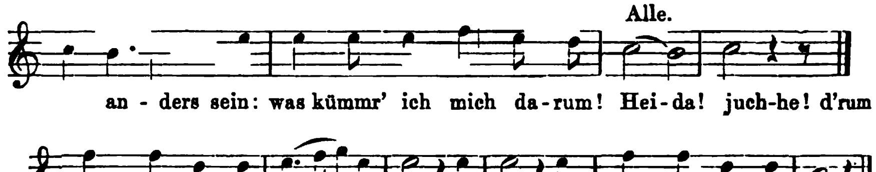




Man beachte, daß das Volk gleich das erste Mal im 3. Takte des einleitenden Melodiesatzes von *B* nach *F* übergeht, was der Komponist erst das zweite Mal wollte. In Volksliedern ist es immer mißlich, einen zu wiederholenden Melodiesatz das eine Mal anders singen zu lassen, als das zweite Mal. Das Volk fühlt durch eine solche Zumuthung seine Reflexion beschwert, hält die beiden Melodieformen nicht auseinander, sondern wählt die natürlichere und singt sie beide Male. Die eigentlichen Volkslieder, z. B. das aus dem

16. Jahrhundert stammende Muskateller-Lied: »Der liebste Buhle, den ich han«, gehen in solchen Fällen gleich das erste Mal in die betreffende Nebentonart über.

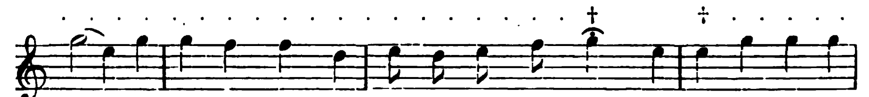
In dem sehr bekannten Liede: »Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust« findet sich im Lahrer Kommersbuche der folgende Übergang zu dem allgemeinen Schlußchore angegeben:





Ungleich wirkungsvoller ist dieser Schluß, wie er jetzt gesungen wird:







Namentlich der plötzliche Übergang von *G* nach *C* bei Beginn des allgemeinen Schlußchores wirkt ungemein zündend und schlagend.

Das schöne Lied: »Im Krug zum grünen Kranze« ist in neuerer Zeit durch eine stimmungsvolle Wiederholung des Schlusses erweitert worden. Während in dem Kommersbuche der Schluß einfach so heißt:



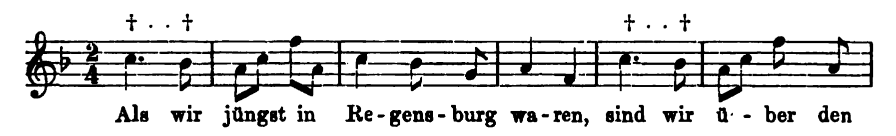
wird jetzt der Schluß fast allgemein so gesungen:



Das bekannte bayerische Volkslied: »Als wir jüngst in Regensburg waren« steht im Kommersbuche in einer ganz farblosen und dürftigen Fassung, nämlich:



Der Volksmund stattet jetzt das Lied viel reicher und lebendiger aus:





Hat das Lied jetzt nicht einen viel frischeren und freieren Duktus? —

Derartige Beispiele befinden sich noch unzählige in unserer Sammelmappe. Alle beweisen, daß der Volksmund auch heute noch schöpferisch thätig ist und seine Lieblingslieder immer einfacher, natürlicher und gehaltvoller zu machen sucht. Da diese Arbeit eine unbewußte ist, sind ihre Ergebnisse für die Kenntniß des Wesens der Melodie sehr werthvolle. Neuere Ausgaben der Liederbücher aber werden es nicht versäumen, solche Beobachtungen zu benutzen und die Lieder wirklich so, wie sie jetzt gesungen werden, zu notiren.

Monteverdi's „Incoronazione di Poppea."

Von

Hermann Kretzschmar.

In jeder größeren Musikbibliothek findet sich eine unheimliche Abtheilung, in der diejenigen Werke untergebracht werden, deren Verfasser nicht bekannt sind. Je mangelhafter die Verwaltung, desto reicher die Zahl der Opfer, die in Deutschland dem »Anonymus«, in Italien dem »Incerto autore« zugewiesen werden. An einer Stelle, die hier nicht genannt zu werden braucht, erscheint unter den Musikdramen von angeblich unbekannter Abkunft der »Deserteur« (v. Monsigny) und »No song, no supper« (v. Storace).

Auch der Katalog der Markusbibliothek in Venedig buchte bis vor Kurzem unter der Signatur: CCCLXXV—CCCCLXII. Cant. in 4⁰ obl⁰ eine Reihe von 83 Opernpartituren, die nicht weiter bestimmt werden konnten. So ziemlich aufs Gerathewohl hatte Jemand die Notiz beigesetzt: »*probabilimente di Cavalli, Scarlatti e Leardini.*« Da erhielten aber die Musikschätze der alten Bücherei in Taddeo Wiel einen fachkundigen Wächter, der in der Operngeschichte seiner Vaterstadt zu Hause ist. Ihm gelang es, das fatale Dunkel, das über jenen 83 lag, zu lichten und namentlich durch genaue Vergleiche der Texte mit gedruckten Librettis sämmtliche in Frage stehenden Komponisten nachzuweisen. Seine Arbeit erschien i. J. 1888 unter dem Titel »I Codici musicali Contariani«. Auf Seite 81 wird dort mitgetheilt, daß die bisher unter Nr. CCCCXXXIX einfach als »Nerone« angeführte Oper nichts geringeres ist als Claudio Monteverdis »Incoronazione di Poppea«.

Die Echtheit dieses Fundes ist T. Wiel's Ausführungen gegenüber nicht zu bezweifeln. Seine Wichtigkeit liegt einmal darin, daß die »Incoronazione« Monteverdi's letzte Oper, gewissermaßen also sein dramatisches Testament ist. Zum anderen bereichert sie das Material zur Beurtheilung des Komponisten in seiner Bedeutung für die Bühne seiner Zeit in einer kaum genug zu schätzenden Weise. Hierfür

kam bisher als wichtigstes Stück nur der »Orfeo« in Betracht, als die einzige vollständige von ihm erhaltne Oper. Denn der »Ulysses« der Wiener Hofbibliothek, der von Ambros ohne Weiteres als Monteverdi's Arbeit erklärt wird, muß nach den von Vogel erhobenen Bedenken und Einwänden aus dem Spiele bleiben.

Nun hat der »Orfeo« in dem größten Theil der Chorscenen und auch in vielen Solosätzen, wie in dem ersten Gesang des Hirtenführers, dem Hochzeitsliede des Titelhelden, seiner Klage um den Tod der Euridice, der Meldung der Botin und anderen gewiß seinen bleibenden Werth. Aber ein fertiges Kunstwerk ist er nicht; er trägt die Spuren des Versuchs und der Experimentirlust im Äußern und Innern. Das melodische Gewand vieler Sologesänge, in der Eintrittsscene zum Hades z. B. am Schluß der Oper, ist ungeheuerlich und vor Allem bleibt Monterverdi in der musikalischen Individualisirung der Personen Alles schuldig. Was von dem »Orfeo« auf spätere Zeit überging, beschränkt sich auf die instrumentalen Theile. Seine »Toccata« klingt noch bis zu Pallavicini in den Ouverturen der italienischen Opern nach, und hie und da benutzt ein Komponist, wie z. B. Giulia Caccini in der »Liberazione di Ruggieri« selbständige Orchestersätzchen zur Verdeutlichung der Situation.

Vom »Orfeo« ging der dramatische Ruhm Monteverdi's aus; sein Träger aber wurde die »Arianna«. Der »Orfeo« wird nur selten erwähnt, die »Arianna« aber von Allen, die die erste Entwickelung des Musikdramas als Augenzeugen geschildert haben. Und wenn keine Berichte vorlägen, so spräche für die Wirkung der »Arianna« die Thatsache hinreichend, daß der *Lamento* aus dieser Oper von Monteverdi selbst in zwei weiteren Bearbeitungen veröffentlicht und hundert Jahre lang von den Opernkomponisten immer wieder nachgebildet wurde, wenn sie ein außerordentliches Stück Seelenmalerei geben wollten.

Nimmt man zu diesem *lamento* noch das *combattimento di Tancredi e di Clorinda* hinzu, so darf man sich wohl getrauen, das künstlerische Bild Monteverdi's in den Hauptzügen zu entwerfen. Die ganz wunderbare Mischung heterogener Talente, in der die Eigenthümlichkeit dieses Meisters begründet ist, tritt aus diesen beiden Arbeiten trotz ihres bescheidenen Umfangs klar genug hervor: die Bedachtsamkeit beim Entwurf auf der einen Seite, die Kühnheit in der Wahl der Mittel auf der anderen. Er belauscht die Natur, bringt die Wahrnehmungen seines Ohres in pedantisch genaue Zahlenformen. Sobald er sich aber als schaffender Künstler auf den Boden dieser Ergebnisse stellt, da fallen alle Schranken und Rücksichten. Seine Phantasie zwingt der musikalischen Materie das Unerhörte ab.

Lamento und *combattimento* erwecken den höchsten Grad von Bewunderung, den überhaupt ein Künstlergeist einflößen kann. Aber zu einem vollständigen Urtheil über die Bedeutung, die Monteverdi für das Musikdrama des 17. Jahrhunderts gehabt hat, reichen sie nicht aus. Sie bezeugen die Kraft, die er in der Schilderung einzelner Situationen besitzt. Aber andere Fragen, unter ihnen die wichtigste über seine Kunst in der Durchführung dramatischer Charaktere, lassen sie offen.

In diese Lücke tritt nun die wiedergefundene »Incoronazione di Poppea« sehr willkommen ein.

Wenn von Busenello, dem Dichter der »Incoronazione«, an einer anderen Stelle[1] gesagt worden ist, er sei der vornehmste unter den Venetianischen Librettisten und stehe über der Geschmacksstufe seiner Genossen, so möchten wir doch bitten nicht mit zu hohen Ansprüchen an die Dichtung unserer Monteverdi'schen Oper heranzutreten. Sittlich befriedigt sie durchaus nicht: sie läßt nach unseren heutigen Begriffen dem Laster den Sieg: Poppea verläßt ihren Gatten Otto um die Frau des Nero, und Kaiserin zu werden. Zu dieser einen Untreue kommt aber eine zweite: Der Platz an Nero's Seite muß erst durch Verstoßung des Ottavia frei gemacht werden. Die Handlung der »Incoronazione« ist demnach nicht mehr und weniger als die Geschichte eines doppelten Ehebruchs. Wir stehen entsetzt vor dieser Kette kaiserlicher Schurkereien, vor dem treulosen und eitlen Charakter einer vornehmen Frau. Anders sahen die Venetianischen Dichter die Frage an. Die Gesellschaft, in der sie lebten, für die sie schrieben, war nicht schlechter als die heutige und gewöhnt, einen der Familie angethanen Schimpf mit Blut zu rächen. Aber in der Dichtung liebte man ein verwegnes Spiel mit dem Feuer; der Gedanke, daß trübe und liederliche Moralbilder aus fremden Ländern und entlegenen Zeiten ihre eigenen Sitten und Gedanken verderben könnten, lag den Italienern der Renaissance ganz fern. Es handelt sich hierbei mit um einen Grundunterschied zwischen romanischer und germanischer Auffassung der Poesie überhaupt. Wir bleiben immer ideal, religiös; die Romanen stellen das Interessante, Anekdotische, Aberteuerliche in den Vordergrund. Nichts zeigt diesen Unterschied klarer als ein Vergleich zwischen Shakespear's »Richard III«, und den vielen Nero-Dramen, die in Italien im 17. und 18. Jahrhundert verfaßt worden sind. Das Problem ist dasselbe: die Teufeleien eines mächtigen Despoten. Aber der britische Dichter schildert nicht blos; er hält auch

[1] H. Kretzschmar, Die Venetianische Oper etc. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 1892, Heft I.

Gericht über den Tyrannen. Die Italiener reihen spannende und fesselnde Scenen aneinander, gut oder bös scheint sie nicht zu berühren, das Endergebniß ist ihnen gleichgültig und der Begriff der dramatischen Gerechtigkeit liegt außerhalb ihrer Ziele. Die Oper, die von Haus aus das italienische Theater haben sollte, trug durch ihren Ursprung als höfische Kunst, als Schmuck der Feste viel dazu bei, diesen der italienischen Poesie eingeborenen Mangel zu vergrößern.

So übersah auch Busenello den abstoßenden Verlauf und Ausgang der Geschichte von Nero und Poppea und hielt sich an die gebotene, gute Gelegenheit aus ihr eine Reihe theatralisch spannender oder fesselnder Bilder zu entwickeln, Personen vorzuführen, die außer durch den Glanz ihrer historischen Namen noch durch ihre Charaktere und Schicksale interessiren sollten.

Es war eine Forderung, durch die das Musikdrama noch einen Rest von Zusammenhang mit der Renaissance wahrte, daß die Librettisten aus einer klassischen Quelle schöpfen mußten. So giebt auch Busenello im *Argomento* als Gewährsmann für seine »Incoronazione« den Tacitus an.

Dieser widmet der Sabina Poppea im 45. und 46. Kapitel der 13. Buchs der Annalen eine seiner berühmten Charakteristiken. Nach ihm war sie eine dämonische Schönheit: »*huic mulieri cuncta fuere praeter honestum animum*« lauten seine Worte. Sie war es, die den Nero vollends verdarb. Wie Tacitus später (XIV, 1—2) erzählt, gewann Poppea einen solchen Einfluß über den Kaiser, daß er ihrem Ehrgeiz und ihrer Herrschsucht zu Liebe seine eigene Mutter, die Agrippina, morden ließ. In der Darstellung des Tacitus schmiedet Otho, Busenello's Ottone, der ursprüngliche Gemahl der Poppea, sein Unglück selbst. Halb aus Unverstand und halb aus Streberei reizt er den Nero zur Bekanntschaft mit der Poppea. Nachdem er empfindlich vom Schicksal geschlagen worden ist, wird Otho wieder ein Mann. Die Provinz Lusitanien, nach der er als Präfekt abgeschickt wurde, verwaltete er so, daß Tacitus von ihm sagt: *non ex priore infamia sed integre sancteque egit, procax otii et potestatis temperantior.*

Wir haben bei den Angaben des Tacitus ausführlicher verweilt, weil dieses Beispiel einmal deutlich zu zeigen geeignet ist, wie oberflächlich die Venetianischen Librettisten ihre Vorlagen behandelten. Die Anführung der Gewährsmänner aus der alten Welt war kaum mehr als eine Formalität. In der Erzählung des Römers liegt allerdings das Material zu einem Drama. Der Held wäre aber Otho und

gezeigt werden müßte, wie Nero und Poppea durch Otho's eignen Leichtsinn zum sträflichen Verhältniß und zum Verrath am Freund und am Gatten geführt werden. Der Anfang von Busenello's *Argomento* scheint so etwas Ähnliches in Aussicht zu stellen: »*Nerone innamorato di Poppea ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, ccsì rappresenta Cornelio Tacito*« heißt es da. Nero ist hier zwar schon *innamorato*, aber Otto erscheint doch immer noch als Hauptperson. Nun fährt aber B. fort: »*Mà qui si rappresenta il fatto diverso*«. Das heißt: Nun kommt aber die freie Erfindung, das was andermal die Herren Librettisten mit großem Stolze die »*accidenti verissimi*« nennen. Folgendes thut Busenello theils aus eigener Phantasie, theils aus ungenannten alten Quellen, in erster Linie aus Suetou, hinzu: »*Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà nei delirii e nelle esclamationi. Ottavia Moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sueni Poppea, Ottone promette farlo; ma non bastandogli l'animo di levar la vita all' adorata Poppea, si traveste con l'habito di Drusilla, ch'era innamorata di lui; cosi travestito entra nel Giardino di Poppea. Amor disturba, et impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, non ostante i consigli di Seneca, e prende per moglie Poppea. Seneca more e Ottavia vien discacciata da Roma.*«

Der Anfang dieser Zuthaten ist sachgemäß und selbstverständlich. Denn ein normaler Mann muß über die Treulosigkeit einer geliebten Frau außer sich gerathen. Der natürliche Fortgang will, daß Otto nun dem Nero, dem falschen Freund, entgegentritt. Das wäre aber zu einfach und wider den Geschmack des Venetianischen Galeriepublikums gewesen. Dieses verlangte Verwickelung, Intrigue, womöglich etwas Meuchelmord und unbedingt Verkleidung im Stück. Auf diese Requisitien schnitt nun auch Busenello die Handlung seiner »Incoronazione« zu. Das Motiv der ursprünglichen Freundschaft zwischen Nero und Otto läßt B. fallen. Erst in der Mitte des 3. Akts stellt er die beiden Männer einander gegenüber. Ottavia, die rechtmäßige Gattin des Kaisers, wird die treibende Kraft der Intrigue. Als ihr Werkzeug, nicht als Rächer seiner eigenen Ehre, übernimmt es Otto, die Poppea zu ermorden. Sie schlummert im Garten. Da naht er ihr, den Dolch in der Hand, in den Kleidern der Drusilla. Den Stoß zu führen verhindert ihn die eigene Unentschlossenheit und Gott Amor, der die Poppea weckt. Otto entkommt; man verhaftet die Drusilla, die edelmüthig die Schuld auf sich nimmt, bis sich der wirkliche Übelthäter stellt. Im Verhör vor Nero giebt Otto ohne Weiteres die Ottavia als Urheberin des Mordanschlags an und dadurch dem Kaiser eine willkommene Handhabe, gegen

diese vorzugehen. Ottavia wird in aller Form verbannt und Poppea auf den freigewordenen Platz zur Seite Nero's erhoben.

Diese Ereignisse entwickeln sich aber in einem sehr langsamen Tempo. Erst in der 9. Scene des 2. Aktes kommen Otto und Ottavia zusammen. Eine kurze Übersicht über die Scenen, wie sie in der »Incoronazione« sich folgen, wird dem Leser die Umwege des Dichters zeigen und am besten in das Wesen und die Ziele Busenello's und der ganzen Venetianischen Dramatik des 17. Jahrhunderts einführen.

Die »Incoronazione« beginnt mit Prolog: Fortuna und Virtu streiten, wer von ihnen die größere Gottheit sei. Amor stiftet Frieden. Mit ihm können sich beide nicht messen; er verspricht sofort eine Probe seiner Macht zu geben, und das Stück beginnt:

I. Akt.

1. Scene: Otto. Otto kommt in der Nacht vor Poppea's Villa. Sehnsuchtsvoll steht er vor dem Balkon. Da erblickt er die Wachen des Nero.
2. Scene: Zwei Soldaten. Die Wachen sind durch die Schritte und Worte des Otto aus dienstwidrigem Schlaf geschreckt worden. Eifrig suchen sie nach dem Grund der Störung und ergehen sich dann — im Stile Leporello's — in einer indiskreten Unterhaltung über Nero's Regiment und Lebenswandel.
3. Scene: Poppea und Nero. Zärtlicher Abschied. (Erste Liebesscene.)
4. Scene: Poppea und Arnalta. Poppea schwärmt in Ehrgeiz und Liebe. Arnalta, eine alte vertraute Dienerin, eine Art Kammerfrau, warnt.
5. Scene: Ottavia, Nutrice. Ottavia, fassungslos vor Zorn und vor Schmerz über Nero's Untreue, ruft die Götter um Rache an. Die Amme räth der Kaiserin, lieber dem Nero Gleiches mit Gleichem zu vergelten.
6. Scene: Seneca, Ottavia, Valetto. Seneca, an den sich die Kaiserin gewendet, empfiehlt ihr tugendhaft zu bleiben. Valetto, sein Page, verspottet ihn. Ottavia bittet um Schritte beim Senat.
7. Scene: Seneca. Allgemeine Betrachtungen über den Werth des Herrscherglanzes.
8. Scene: Pallas, Seneca. (Erste Götterscene.) Pallas kündet dem Seneca den Tod an.
9. Scene: Nero, Seneca. Nero theilt dem alten Lehrer die Absicht mit (die unfruchtbare) Ottavia zu verstoßen und die Poppea zur Kaiserin zu machen. Seneca erzürnt ihn mit Einwendungen.

10. Scene: Poppea, Nero, (Otto im Versteck). (Zweite, sehr sinnliche Liebesscene.) Nero läßt sich durch Poppea bestimmen, den Tod des Seneca zu befehlen.
11. Scene: Otto, Poppea, (Arnalta im Versteck.) Otto versucht durch Klagen und Schwüre die Poppea wieder zu gewinnen, wird kalt zurückgestoßen.
12. Scene: Otto rafft sich zum Haß auf. In diesem Augenblick erscheint
(13. Scene): Drusilla, die längst um die Gunst Otto's geworben. Otto verspricht ihr zum Schein seine Liebe: Aber am Schluß der Scene stehen die Worte: »*Drusilla ho in bocca, ed hò Poppea nel core.*«

II. Akt.

1. Scene: Merkur kommt vom Himmel und kündigt dem Seneca die letzte Stunde an. (Zweite Götterscene.)
2. Scene: Liberto, Seneca. Liberto, kaiserlicher Kapitän, bringt das Todesurtheil.
3. Scene: Seneca und seine Angehörigen. Abschied.
4. Scene: Virtu mit Chor und Seneca. Trostscene.
5. Scene: Valetto, Damigella. Scherzreden ohne Bezug auf die Handlung, eine Art Intermezzo.
6. Scene: Nero, Lucano, Petronio, Tigellino feiern Seneca's Tod durch ein lustiges Gelage.
7. Scene: Nero, Poppea. (Dritte Liebesscene.) Dialog in lauter Wendungen der Zärtlichkeit virtuos geführt.
8. Scene: Otto. Monolog über »Sein oder Nichtsein«. Otto beschließt zu leben.
9. Scene: Ottavia, Otto. Die Kaiserin befiehlt dem Otto, die Poppea zu tödten. Wenn er sich weigert, soll er selbst noch heute sterben.
10. Scene: Drusilla, Valetto, Nutrice. Drusilla schwärmt von Otto. Die Anderen scherzen über die Lebensalter.
11. Scene: Otto, Drusilla. Otto läßt sich die Kleider der Drusilla geben.
12. Scene: Poppea, Arnalta. Poppea hofft nun bald Kaiserin zu sein. Arnalta bittet in der Nähe der zukünftigen Herrscherin bleiben zu dürfen. Poppea schläft ein.
13. Scene: Amor kommt vom Himmel herab zum Schutz der Poppea. (Dritte Götterscene.)
14. Scene: Otto (in den Kleidern der Drusilla) und die Vorigen. Mordscene. Der Anschlag mißglückt. Otto entkommt, Arnalta ruft zu seiner Verfolgung auf.

14. Scene: Amor. Monolog des Gottes: »*Ho difesa Poppea vuò farla in questo giorno Imperatrice*«.
Bis dahin bittet er das Publikum sich zu gedulden und einstweilen (d. h. während des Zwischenaktes) an ihn zu denken:

Cercatemi per l'orme
Delle bellezze amate
Nel cor de Cavalieri
Negl' occhi delle Dame.

III. Akt.

1. Scene: Drusilla, kurzer Monolog. Inhalt: Paraphrase über: »*Ottone sarà mio*«.
2. Scene: Drusilla, Arnalta, Littori. Drusilla wird gefangen genommen.
3. Scene: Arnalta, Nero, Drusilla, Littori. Verhör vor Nero. Drusilla bekennt, daß sie die Poppea habe tödten wollen.
4. Scene: Otto und die Vorigen. Durch Otto's Dazwischentreten wird der wahre Sachverhalt und Ottavia's Schuld bekannt. Nero schickt den Otto in die Verbannung. Drusilla geht freiwillig mit. Auch Ottavia wird aus Rom verwiesen.
5. Scene: Poppea, Nero. Nero theilt der Poppea mit, daß alle Hindernisse überwunden sind.
6. Scene: Ottavia allein. Ottavia nimmt Abschied von Rom.
7. Scene: Arnalta beansprucht an der Erhöhung ihrer Gebieterin einen Theil in aufgeblasenen und lächerlichen Worten. Buffoscene, im Gegensatz zur vorhergehenden.
8. Schlußscene. Vor Konsuln und Tribunen im Beisein des Amor, der Venus und ihres Hofstaats erfolgt die Krönung der Poppea.

Nach dem Prolog muß man von dem Stück erwarten, daß es die Macht der Liebe zur Grundidee haben und zeigen wird, wie die Liebe alle Hindernisse überwindet. Daß diese Erwartung aber unerfüllt bleibt, geht aus dem Scenarium hervor. Die Liebe, die zwischen Poppea und Nero besteht, gehört zu einer ziemlich niedrigen Sorte. Diese Art kennt, wie die 3. Scene des 1. Aktes zeigt, sittliche Hindernisse überhaupt nicht; die Ottavia bildet nur ein äußerliches, formell rechtliches. Wie innerlich schwach aber die beiden Motive des Stücks, die Liebe zwischen Nero und Poppea und der Widerstand der Ottavia, auch sein mögen, noch kraftloser erscheint Busenello in ihrer Verwendung. Wie lange dauert es, ehe Ottavia überhaupt einschreitet und wie matt thut sie es endlich! Man wartet nach dem achten Auftritt schon auf heftige Scenen

zwischen Ottavia und Nero, zwischen Ottavia und Poppea. Aber die beiden Frauen begegnen sich im Stück gar nicht, die beiden Männer erst, als das Stück zu Ende ist.

Diese Blindheit gegen das dramatisch Nothwendige wird an diesem Beispiel besonders ersichtlich; sie ist aber keineswegs eine Besonderheit des Busenello oder seiner »Incoronazione«. Die Venetianischen Operndichter waren alle Episodenmänner. Sie alle erfanden und entwickelten nicht aus dem eigenthümlichen Inhalt ihrer Stoffe heraus, sondern sie arbeiteten nach fertigen Schablonen und waren zuerst darauf bedacht, ihren Geschichten eine Reihe bewährter und beliebter Situationen abzugewinnen. Zu diesen Treffern, auf die sich die Dichter so sicher verlassen konnten, wie Tenoristen auf ein hohes $\bar{\bar{c}}$, gehören Götterscenen. Diese Götterscenen, bekanntlich besondere Abkömmlinge der Euripideisch-Römischen Tragödie, waren ursprünglich wesentliche Bestandtheile des Musikdramas. Beim Rinuccini löst ein Wunder den Knoten der Handlung. In dem Augenblick, wo die Menschenmacht zu Ende ist, treten die Götter ein, und wenn irgend eine Idee der Florentiner Hellenisten gut war, so war es die: daß die Macht und das Wesen der Musik erlaube und an die Hand gebe, dem Überirdischen unter den dramatischen Mitteln einen bedeutenden Platz einzuräumen. Noch heute wird sich Niemand dem tiefen Eindruck der Stelle in Gagliano's »Dafne« entziehen können, wo die Landleute zum Apollo beten, oder jener in Monteverdi's »Orfeo«, die in den Hades einführt. Wie mußte aber eine solche Kunst in einer Zeit wirken, wo die enge Verbindung erhabner Töne mit profanen neu war! Die Venetianer nahmen diese Götterscenen von den Florentinern herüber; aber bei ihnen verloren sie bald den dramatischen Werth und wurden Dekoration und Ballast. Auf das Ende dieses Verwitterungsprozesses treffen wir in der »Incoronazione«. Ihre Götter sind ziemlich überflüssig. Amor läßt sich allerdings im Prolog wichtig an. Aber die Poppea wäre auch ohne ihn gerettet worden, ihr bester Schutz war Otto's Untentschlossenheit. Daß Pallas erscheint und dem Seneca den Tod ankündet, wirkt feierlich; aber der Eindruck wird dadurch sehr abgeschwächt, daß Merkur einige Scenen später dasselbe thut. Anerkennen muß man, daß die Götter Busenello's vor denen Cicognini's und Anreli's die Würde im Reden und Thun voraus haben. Wie die Götterscenen, so gehört auch die Schlummerscene der Poppea, obwohl sie sehr geschickt an ihren Platz gestellt ist, in erster Linie zu den Koncessionen an den theatralischen Geschmack. Eben dahin rechnen wir auch die Scenen, in denen das Ende des Seneca geschildert wird. Rührung ist ihr nächster Zweck. Daneben dienen sie allerdings mit zur

Charakteristik des Nero. Das Abscheulichste, was uns Busenello von dem Kaiser im ganzen Stück sehen lässt, ist das Gelage, in dem er mit den Spießgesellen den Tod des alten Lehrers und Berathers feiert.

Wie Busenello mit den andern Venetianischen Librettisten die Schwäche in der Begründung und Vorbereitung des Konflikts, im Stellen und Verfolgen des dramatischen Ziels theilt, so hat er mit ihnen aber auch eine starke Seite gemein. Das ist die Sicherheit, die Virtuosität in der Darstellung derjenigen äußerlichen Vorgänge, die die Krisis der Handlung bilden. Von dem Augenblick an, wo Otto der Ottavia versprochen hat, die Poppea zu tödten, hält uns der Dichter in fortwährender Spannung und zwar in einer doppelten. Mehr noch als das Loos der Poppea beschäftigt uns die Lage des Otto, von dem wir wissen, daß er mit dem innersten Herzen die liebt, die er zu morden versprochen hat. Auch das Geschick, mit dem die Handlung von der Scene des Mordanschlags ab flott zu Ende geführt wird, ist nicht gewöhnlich. Bis zu einem gewissen Grad liegt über dem 3. Akt der »Incoronazione«, in dem über Leben und Tod von drei Personen entschieden, eine Hochzeit und Krönung noch dreingegeben wird, der Segen der Staatsaktion. Es sind noch andre Zeichen der Entstehungszeit in dem Geist des Stücks zu bemerken: Am stärksten und unangenehm befremdend äußern sie sich als List und Verschlagenheit an Stellen, wo ehrliche Mittel ausgereicht hätten. Otto belügt die Drusilla mit der Versicherung seiner Liebe, und gar Ottavia, die Kaiserin, zwingt den Schwankenden mit der Drohung zum Gehorsam: (II, 9)

»Se tu non m'ubbidisci.
T'accusero à Nerone,
Ch' habbi voluto usarmi
Violenze inhoneste,
E farò si, che ti si stanchi intorno
Il tormento, e la morte in questo giorno.«

Dieser letztere Fall zeigt geradezu erschreckend die Macht der Gemeinheit. Denn die »Incoronazione« läßt im Übrigen keinen Zweifel darüber, daß in Busenello viel von dem hohen Sinn der Antike und der Renaissance lebendig war. Wie weit er die Operndichter seiner und der folgenden Periode im Takt und Geschmack übertraf, beweist namentlich sein Verhältniß zu den Elementen der *commedia d'arte.* Während die anderen Dichter jeder zur Haupthandlung gehörigen Scene eine possenhafte Karikatur nachfolgen ließen, hat er in der ganzen »Incoronazione« den Vertretern der Buffonerie nur zwei selbständige Scenen eingeräumt (II, 5 und III, 7). Das Dienervolk und

die Vertrauten, die im Personalverzeichniß einen breiten Platz einnehmen, läßt er in der Handlung nur in der Gesellschaft der Hauptpersonen zu und beschränkt ihre Thätigkeit meistens darauf, daß sie die Vorgänge mit naiven Äußerungen des Plebejerverstandes kurz glossiren. Mit Interesse bemerkt man, daß sich durch die Reden der Nebenpersonen eine zuweilen scharfe Polemik gegen Fürstenhöfe und höfisches Wesen zieht. So sagt Arnalta einmal: (II, 12)

In due cose sole
Giove è reso impotente.
Ei non può far che in Cielo entra la morte
Ne che la fede mai si trovi in corte.

Solche Liebenswürdigkeiten helfen es mit erklären, daß die Opern Cavalli's, denen Busenello's Texte zu Grunde lagen, und ebenso Monteverdi's »Incoronazione« nicht über Venedig hinauskamen.

Auf die Meisterschaft, mit der Busenello Liebesdialoge dichtete, mag hier nur kurz hingewiesen sein. Die drei Auftritte der »Incoronazione«, in denen Poppea und Nerone Abschied nehmen, sich wiederfinden, das Ziel ihrer Wünsche begrüßen, gehören zu den höchsten Leistungen im Ausdruck zärtlicher Gefühle, die die dramatische Litteratur aufzuweisen hat. Außer dem angeborenen Talente kam hier Busenello eine eingehende Bekanntschaft mit Petrarca und mit der Madrigalendichtung zu statten. Letztere gab wörtliche Wendungen her. Auf der Höhe der klassischen Bildung seiner Zeit zeigen den Dichter auch die verschiedenen großen Monologe der »Incoronazione«. Namentlich derjenige, wo Ottavia Rom und der Heimath Lebewohl sagt (III, 6) erinnert in den Stellen, die den Abscheu vor dem Meer zum Ausdruck bringen, an bekannte Abschnitte aus Virgil und Horaz. Das Bedeutendste jedoch, was Busenello in der »Incoronazione« geleistet hat, liegt auf dem Gebiet der Charakteristik. Den Frauen, namentlich der ehrgeizigen Poppea, ist von diesem Theil der Kunst des Dichters etwas, aber doch viel weniger zu Gute gekommen, als den drei männlichen Figuren des Seneca, des Nero und des Otto. Das sind Gestalten, eigen erfaßt und konsequent durchgeführt, Gestalten, die sich einprägen. Seneca verkörpert den Stoicismus, jene höchste Art von Seelenruhe, in der sich die Antike mit der christlichen Weltanschauung begegnet. Er lenkt dem Nero gegenüber nicht ein, er bittet nicht, er klagt nicht, er wird auch nicht heftig; den Wuthausbrüchen des Tyrannen antwortet er mit Sprüchen der Weisheit. Der Tod erschreckt ihn nicht, bis zum letzten Athemzug tröstet er die weinenden Angehörigen. In Nero vereint sich grobe Sinnlichkeit und grenzenloses, wahnwitziges Machtgefühl mit dem Streben nach würdigen Schein. Das Thierische und Teuflische

äußert sich in den Scenen mit Poppea, mit den Freigelassenen, mit Seneca; in den Scenen vor Konsuln und Tribunen kehrt er die Hoheit und Majestät hervor. Die merkwürdigste unter den drei Männergestalten ist die des Otto, eine unklare und weichliche Natur und doch immer wieder sympathisch. Er bildet noch einen Superlativ zu dem Goetheschen Brakenburg und ist ein Musterbeispiel aus der Klasse jener Unglücklichen, die nicht im Stande sind, eine unwürdige Liebe aus ihrem Herzen zu reißen. Nur auf Augenblicke vermag er sich zum Haß aufzuraffen; sofort bricht die alte Liebe wieder durch. »Mag Poppea mich auch verstoßen haben, muß ich sie auch im Arm des Nero sehen — *Saro damnato si, ma in Paradiso* « — so schließt er seinen großen Monolog (II, 8).

Die Figur des Otto muß es auch gewesen sein, die den Monteverdi am stärksten in der »Incoronazione« des Busenello angezogen hat. Zu den Zeiten Rinuccini's würde ihm dieses Stück nicht genügt haben. Schreibt er doch noch 1616, daß ein Textbuch, das er komponiren solle, eine starke und klare Grundidee haben müsse.[1] Aber Dichtungen, wie die »Euridice« eine war, wurden immer seltener, und auch dem Führer des Musikdramas blieb nur die Wahl: entweder der Bühne ganz den Rücken zu kehren oder die Ansprüche zu mäßigen. Monteverdi that das letztre; er mäßigte und dämpfte aber wahrscheinlich zugleich auch seine Neigung zum Musikdrama überhaupt. Denn neun Opern[2] sind für das lange Leben dieses Komponisten, der gleich mit 2 Werken, darunter eine »Arianna«, einsetzte, verhältnißmäßig wenig, und die kleine Zahl findet in äußern Umständen nicht genügende Begründung. Mit dem bescheideneren Maaßstab, den Monteverdi in späterer Zeit an die Textbücher anlegte, macht uns ein Brief aus dem Jahre 1628 bekannt. In ihm lobt er die Verse eines für Parma bestellten Intermezzo, weil sie Wechsel der Empfindung böten.[3] Von diesem Standpunkt aus ließ die »Incoronazione« nichts zu wünschen. Sie enthält Liebesglück und Liebesleid, Seelengröße und leidenschaftlichste Begehrlichkeit, Trauer, Verzweiflung und platte Lustigkeit. Der Dichter hat noch dazu diese Gegensätze möglichst scharf nebeneinander gestellt, in einzelnen Scenen (Seneca und Nero, Poppea und Otto, Ottavia und Otto u. a.)

---

[1] »*ne sento che lei mi posta con ordine naturale ad un fine che mi mova.*« Siehe Emil Vogel, Monteverdi S. 119.

[2] Die Annahme einer für Bologna komponirten zehnten (»Delia e Ulisse«,) welche Vogel noch offen läßt, ist nach dem Erscheinen von Ricci's Werk über die *Teatri di Bologna* (1888) hinfällig geworden.

[3] *300 versi e tutti variati d'affetto.* Vogel, S. 121.

die kontrastirenden Temperamente unmittelbar und hart zusammenstoßen lassen.

Durch die Charaktere des Otto und des Seneca, einer wirklichen antiken Figur, mußte aber Busenello's Dichtung einen ernsten Komponisten auch tief bewegen, ihm ans Herz greifen; der Nero reizte als Problem. Eine Aufgabe der Seelenschilderung, wie er sie bot, war im gesammten Musikdrama noch nicht versucht worden. Überhaupt muß man zu Gunsten der Venetianischen Operndichtung buchen, daß sie durch ihre Neigung für's Historische und Realistische die »*nuove musiche*« anspornte und zu Entdeckungen zwang, die in der gleichmäßigen Welt der Schäferspiele unmöglich gewesen wären.

Die »Incoronazione« wurde i. J. 1624 aufgeführt; Busenello ließ sein Libretto mit einigen andren zusammen erst 1656 (Venedig, Giuliani) drucken. Diese Ausgabe, der das oben mitgetheilte Scenarium entnommen ist, weicht vielfach von dem Text der — nicht von Monteverdi's Hand — geschriebenen Partitur ab. Diese Abweichungen zeigen sich in fast allen Scenen und sind schon dem Umfang nach ungewöhnlich beträchtlich. Hie und da betreffen sie nur Kleinigkeiten: Monteverdi ersetzt ein vom Dichter gebrauchtes Wort durch ein andres, das besser klingt oder sich bequemer singen lässt, er streicht überflüssige Verse Busenello's, manchmal halbe Scenen. Die Mehrzahl von Monteverdi's Änderungen greift aber tiefer. Er stellt Scenen um, läßt Scenen weg. Ganz besonders aber trachtet er darnach, jeder Ermüdung durch zu lange Reden und Auseinandersetzungen zu wehren. Wir werden sehen, wie er selbst Soloscenen umwandelt und in bewegte dramatische Handlung auslaufen läßt. Sobald aber zwei Personen auf der Bühne stehen, hält er eifrig darauf, daß auch ein wirklicher Dialog geführt wird. In der 5. Scene des 2. Aktes singt Valetto eine Liebeserklärung »*Sento un certo non so che*«. Da hat Monteverdi einen Vers hinzugedichtet für die Damigella, damit ein Duett daraus werden kann. Kleine Texteinschaltungen aus des Komponisten Hand finden wir auf Schritt und Tritt. Bei wichtigen Mittheilungen unterbricht die zuhörende Person durch aufgeregte ungeduldige Zwischenfragen oder dadurch, daß sie das entscheidende Wort dem Sprecher vom Mund wegnimmt. Wo bei Busenello einer Person eine ununterbrochene Reihe von vielleicht dreißig Versen gegeben ist, zerlegt sie Monteverdi in zehn Gruppen von je drei Zeilen, jede Gruppe durch Zwischenreden der zweiten Person von der andren getrennt. Die Einschaltungen des Komponisten sind oft sinnig gewählte Wiederholungen bedeutungsvoller Worte. Immer zeigen sie auf seinen

starken Sinn für eine auf Naturwahrheit und Lebenstreue gegründete Bühnenwirkung. Geschichtlich sind sie dadurch interessant, weil sie im Großen den ungeheuren Unterschied mit klar machen, der zwischen dem jetzigen Verhältniß des Komponisten zum Dichter bestand, und dem, wie es zur Zeit war, als Peri die »Euridice« und noch als Monteverdi den »Orfeo« komponirte.

Unter den von Monteverdi weggelassenen Scenen ist die des Merkur (II, 1) durch dichterische Schönheit und Theatereffekt hervorragend, aber für den Gang der Handlung entbehrlich. Mit größerem Bedauern vermissen wir in demselben Akt die Trostscene, wo dem sterbenden Seneca die Virtù mit ihrem Chor erscheint. Monteverdi hat auf sie aus äußern Gründen verzichten müssen. Busenello hat seine »Incoronazione« als Choroper geschrieben, und in der Zeit, wo sie aufgeführt wurde, kommen in Venedig hin und wieder immer noch Choropern vor, aber, soweit sich das übersehen läßt, nur an an den Theatern von San Cassiano und von San Moise. Das Theater bei San Giovanni e Paolo, gewöhnlich kurzweg Grimano genannt, das die Monteverdi'sche Oper brachte, sonst das vornehmste von allen, scheint am schnellsten den Chor aufgegeben zu haben. Warum? Das läßt sich zur Zeit noch nicht quellenmäßig beantworten.

Der Mangel des Chores ist nun einer der auffallendsten Züge, die die äußere Physiognomie der Musik der »Incoronazione« von der des 35 Jahren älteren »Orfeo« unterscheiden. Nicht minder vermissen wir aber in der neuen Oper die selbständigen Instrumentalsätze, an denen der »Orfeo« so überreich ist. Die Gründe, aus denen Monteverdi jetzt auf dieses für das Musikdrama und seine Entwickelung so wichtige Hülfsmittel der Situationsmalerei verzichtet, müssen wir zuerst in der Natur des Textbuches suchen. Der »Incoronazione« fehlt der romantische Hintergrund einer an sich poetisch stimmenden Örtlichkeit; sie erlaubt weder Hirten- noch Höllensinfonien. Daß die Opernkomponisten in bescheidneren Grenzen an der Instrumentalmusik festhielten, beweist Cavalli hinreichend. Die Incoronazione macht von »Instrumentalsätzen« nur Gebrauch, um Sologesänge einzuleiten und zwischen einzelnen Versen zu spielen, in letzterem Sinn einen manchmal sehr ausgedehnten. Vor dem Prolog steht eine Sinfonie, die einzige der Oper. Sie ist kurz und hat den feierlichen Ton, der in den ersten Jahrzehnten in fast allen Ouverturen der Venetianer wiederkehrt, ein Zeichen, daß wenigstens die Komponisten bei ihrer Arbeit noch an die antike Tragödie dachten. Er verlor sich, je mehr in der Satzentwickelung die Fuge und die Nachahmungsformen in den Vordergrund traten. Die erste Zeit be-

schränkte sich auf ein- oder mehrmalige Variation des ersten Satzes, der in der Baßstimme festgehalten wurde. Das Schema der Passacaglia oder Chiaconna lag also zu Grunde, und darin glichen die Instrumentalsätze den geschlossenen Sologesängen. Auch bei diesen war jeder weitere Vers in der Regel eine Variation des ersten in Passacaglioform und zwar schon seit Monteverdi's »Orfeo« und in der Bühnenmusik ebenso wie in der Hausmusik. Die Ouverture fängt so an:



Die zwei folgenden Strophen sind in derselben choralartigen Weise gehalten. Dann wird der Satz im Tripeltakt variirt und geschlossen. Im Original steht der Baß eine Oktave tiefer, zwischen ihm und der obren Stimme steht noch eine dritte als Mittelstimme, wie die obere im modernen Violinschlüssel notirt. So, einfach dreistimmig, sind auch alle Ritornelle der Oper instrumentirt; die Instrumentenarten werden nirgends genannt; aber sicher sollen es Streichinstrumente sein. Also Monteverdi, der verschwenderische Kolorist, der im »Orfeo« mit Lust und Virtuosität über ein ganzes Heer von Instrumenten der verschiedendsten Gattungen geboten hatte, war hier auf die übliche Venetianische Violinenration gesetzt. Das mag ihm ärmlich vorgekommen sein und die Laune verdorben haben, und das mag ein Grund mit sein, weßhalb in der »Incoronazione« der selbständigen Instrumentalmusik keine wichtigen Aufgaben zugewiesen werden. Die Schlummerscene der Poppea hätte sonst eine gute Gelegenheit geboten. Den Ritornellen ist der Mangel der Laune fast an die Stirn geschrieben, sie sind ganz äußerlich ausgefallen. Trotzdem wird man gut thun, sich das Orchester der »Incoronazione« nicht gar zu arm an Klang und Tonfärbung vorzustellen; denn es kommen zu den zwei Violinen und Bässen noch Accordinstrumente hinzu, die nicht besonders notirt sind. Wir wissen,

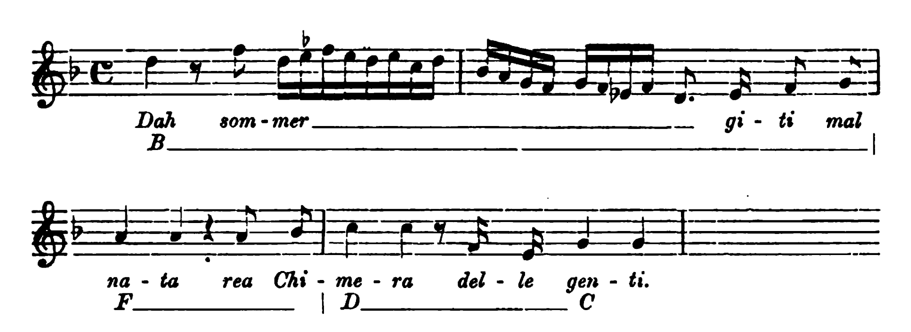
daß sie in den guten Kapellen des 17. Jahrhunderts zahlreich vertreten waren und auch in unserer Partitur deutet häufiger Schlüsselwechsel im *Continuo* darauf hin.

Den Prolog beginnt Fortuna folgendermaßen:



Das steht hier nicht als außerordentliche Leistung Monteverdi's, sondern nur als Probe seines Recitativs. Offenbar läuft es flotter und schneller über die Kadenzen hinweg als im »Orfeo«, aber es ist noch weit von der Eile der Neapolitanischen Schule entfernt. Das

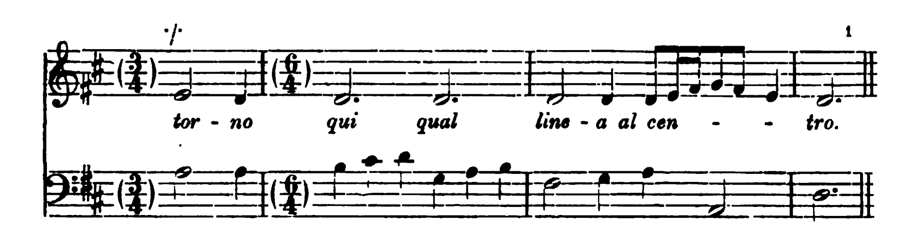
Bemerkenswertheste an ihm ist der eingeschaltete Gesangabschnitt im dreitheiligen Rhythmus. Auf diese enge Verbindung von Deklamation und Gesang legten die Venetianer Gewicht. Hierdurch ward der Empfindung und der Musik in der Rede ihr Recht gewahrt; ohne Vorbereitung und Umstände trat sie in den frischen Fluß des Recitativs wie eine unwillkürliche Äußerung des Augenblicks hinein. Nach der Stelle, die hier abschließt, setzt wieder ein Sätzchen in $^3/_2$ ein; nach 3 Takten schon folgt ihm Recitativ und diesem ein langer Gesangabschnitt in C mit Koloraturen, zu dem der Baß in lauter Achteln geführt ist. Es ist also in den geschlossenen Sätzchen eine Steigerung unverkennbar: je länger Fortuna das Wort hat, desto lustiger und übermüthiger wird sie. So bescheiden die Komposition bis dahin gehalten ist; scharfe phychologische Beobachtung und Berechnung der dramatischen Wirkung läßt sich nicht verkennen. In letzterer Beziehung stoßen wir bald auf einen Treffer: es ist die Einführung der Virtu:



Das ist zugleich eine jener Stellen, an der das Musikdrama seine Überlegenheit gegenüber dem gesprochenen Schauspiel zeigt. Noch so viel Worte vermöchten die Fluth der Entrüstung, die sich in der Virtu während der Rede der Fortuna gesammelt hat, nicht so zu veranschaulichen, als es die eine Koloratur thut. Darauf aber, daß er uns zeigt, was Monteverdi, was die Musik seit der Zeit des »Orfeo« überhaupt gelernt hatte, beschränkt sich im Wesentlichen der Werth des Prologs der »Incoronazione«. Der Komponist hebt und ergänzt jetzt den Dichter; aber nach Stellen, die nur Monteverdi geschrieben haben könnte, suchen wir hier vergeblich.

Sie kommen sofort in der ersten Scene des 1. Aktes. Dieser beginnt mit acht Doppeltakten eines dreistimmigen Orchestersatzes. Dann tritt Otto auf mit folgendem Gesang:


E par io tor-no e pur io tor - no quì quel
line - a al cen - tro qual fo - co à sfe-
ra e qual rus - cel - lo al ma-re,
e se ben lu - ce ben lu - ce al - cu - na non ap - pa - re
Ah, Ah, Ah, Ah So ben
i - o che sta il mio sol qui den- tro. E-pur io tor - no io



Dieser kurze Satz ist das ebenbürtige Seitenstück zu den berühmten 20 Takten, mit denen Arianna's *lamento* anfängt. In der »Arianna« ein leidenschaftlicher Ausdruck der Klage, hier in der »Incoronazione« ein edel elegischer. Dort der Blick auf eine verzweifelte, zerstörte Seele, hier in ein Gemüth, das sein Leid mit Anmuth trägt; dort eine aufregende, hier eine rührende Wirkung. Aber darin gleichen sich beide Stücke vollkommen, daß die ergreifende Darstellung des Gegenstandes auf ganz neuen Mitteln ruht; sie gleichen sich in der meisterhaften Vereinigung von Freiheit und Klarheit des Ausdrucks. Vor und neben Monteverdi bietet die Oper Beispiele von wirksamen Sologesängen klagenden und trauernden Charakters in Hülle und Fülle; aber keinen, in dem sich die Stimmung so unmittelbar, so lebendig bewegt, so reich an hinreißenden Zügen ergießt, keinen, der so naturgetreu italienisch und unwiderstehlich warm klingt wie die Stelle des Otto über das »Ah!« Wie Gevaert den Eingang von Arianna's *lamento* in seine »Gloires dell Italie« aufgenommen hat, so gehört auch dieser Anfang von Otto's Auftrittsscene vom musikalischen Standpunkt aus in die Mustersammlungen des Sologesangs. Der Werth des Satzes steigt aber noch gewaltig, wenn man ihn auf seine dramatische Bestimmung hin prüft. Der wie ein richtiger *ostinato* immer wieder einsetzende Baßgang (zu dem selbstverständlich eine Mittelstimme gehört)



[1] Im Original sind die Abschnitte im dreitheiligen Takte mit einer einfachen 3 vorgezeichnet. Die Gesangpartie steht im *C*-Schlüssel auf der 2. Linie, dem sogenannten Mezzosopranschlüssel. Das hat Wiel veranlaßt die Partie des Otto als Mezzosopran anzuführen. Der Klanglage nach und dem Charakter nach müssen wir sie von einer Männerstimme gesungen denken. Für den größten Theil eignet sich ein Tenor, der nach der Weise des 17. Jahrhunderts sehr hoch zu falsettiren verstand (bis zum $\bar{\bar{d}}$); die Annahme eines Altkastraten scheint ausgeschlossen.

gewinnt erst seinen tieferen Sinn, wenn man die Situation und die Worte des Sängers dagegen hält. »*E pure io torno*« sagt Otto. In dem »*pure*« liegt aber der Schlüssel zur Auffassung der Scene, wie sie Monteverdi sich dachte. Dieses Wort versetzt in *mediam rem*. Otto hat sich von der Poppea schon getrennt; aber die Sehnsucht treibt ihn zurück vor ihr Haus, mitten in der Nacht. Busenello reiht Bild an Bild, um uns klar zu machen, mit wie starker Naturgewalt es den unglücklichen Gatten zu der treulosen Poppea hinzieht. Wir Deutschen sagen »wie die Motte zum Licht«. Monteverdi drückt aber diesen Zustand am malerischsten und klarsten durch seine Musik aus. Die Gedanken des Otto erscheinen wie starr und festgebannt: er hat lange Zeit nur den einen Ton, das $\bar{d}$, auf dem er die Worte wie geistesabwesend hinmurmelt; seine Gefühle sprechen aus den innigen, von Liebe und von Thränen vollen, weichen Melodien der Begleitung.

Auf diesen ersten Abschnitt der Scene folgt ein Ritornell, das nur im Baß skizzirt ist:



Die Systeme für die beiden Violinen sind freigelassen. Das Orchester, nicht das Cembalo, soll also, wie das in der Zeit bei Einleitungen allgemein üblich ist, den Satz spielen. Die scharfe Ausweichung von *D*- nach *C* dur muß gewiß dazu gedient haben, den Zuhörern die Gliederung der Scene zu erleichtern. Otto fährt nun in einem Recitativ fort:



das als weiteres Beispiel dafür hier stehen mag, wie Monteverdi und die Venetianer immer bestrebt waren die Deklamation eng mit Gesang und Musik zu verbinden. Wie natürlich und ungezwungen schließt sich die schöne ausdrucksvolle Gesangstelle, mit der der Abschnitt endet, an das Recitativ an!

Ein zweites Orchesterritornell, das hier einsetzt, versieht die Dienste eines Gedankenstrichs. Zum Beleg für die oben aufgestellte Behauptung, daß die Instrumentalsätze in der »Incoronazione« innerlich dürftig seien, soll es hier wiedergegeben werden. Es sind diesmal alle 3 Stimmen ausgeschrieben, und die Bezifferung der Baßstimme zeigt, daß noch Cembalo und Akkordinstrumente mitspielten.



Man braucht blos v. Wasielewski's Musikbeilage zu »Die Violine im 17. Jahrhundert« zu kennen, um darüber klar zu sein, daß diese Komposition den Stand der Instrumentalmusik um das Jahr 1642 zu veranschaulichen nicht geeignet ist. Was besonders die Orchestersätze im Musikdrama betrifft, so hoffen wir über kurz oder lang Arbeiten von Cavalli, Cesti u. A. vorlegen zu können, denen die nöthige Achtung nicht entgehen kann.

Mit den Worten »*Caro tetto amoroso*« beginnt im Text eine neue Versgruppirung. Die Scene hatte vierzeilig angefangen; der neue

Abschnitt besteht aus 4 Dreizeilern, die zweite und dritte Zeile reimen zusammen. 30 und 40 Jahre früher würde kein Komponist sich erlaubt haben diese 4 dreizeiligen Gruppen in verschiedner Musik zu geben; auch neben und nach Monteverdi thaten das nur Wenige. Er aber ist gerade darin groß, daß er über den Text so frei disponirt und im Interesse der musikalischen und dramatischen Wirkung vom Dichter abweicht und ihn korrigirt.

Erst nach dem oben gegebnen Ritornell lenkt Monteverdi in die geschlossne Form ein, die Busenello gewiß schon für die erste Gruppe der 4 Dreizeiler im Auge hatte:



Die folgenden zwei Dreizeiler sind Variationen dieses Satzes in der beliebten Passacaglienart; doch halten sie nicht so streng am Thema, wie das sonst bräuchlich ist. Sie vermehren sogar die Taktzahl. Aus diesem Grunde, mehr aber noch deßhalb, weil sie einen nicht unwichtigen Beitrag zu der alten Variirungs- und Verzierungskunst bringen, die durch Chrysander's neueste Arbeiten demnächst in den Vordergrund der musikhistorischen Interessen rücken muß, mögen sie hier wiedergegeben werden:


Sor - gi sor - gi e dis-gombra ho-ma - - - - - - -
- - i, sor - gi e dis-gombra ho - ma - i da ques - to ciel
ca - li - gi - ni e te - ne - bre con il be - a - - - - -
- - to con il be - a - to a - prir di tu - e pal - pe - bre.
Rittor. come sopra.
Sog-ni, sog-ni por - tate à vo - - - - - - - - -
- - lo, portate à vo - lo su l'a - li nos - - - - -



Noch aus einem dritten Grunde verlangen diese Variationen Beachtung. Man muß ihr Figurenwerk mit den Versuchen vergleichen, die Monteverdi auf diesem Gebiete im »Orfeo« gemacht hat. Da bestätigen auch sie den bedeutenden Fortschritt, den die Kunst des Sologesangs seit jener Zeit gethan hat. Das bloße äußere Notenbild ergiebt den Unterschied: die Wildniß ist urbar geworden. Die Ausdrucksfähigkeit des kolorirten Gesanges hat bei dieser Wandlung nicht gelitten. Die hier mitgetheilten Variationen wenigstens entsprechen dem Charakter der Situation sehr gut: sie zeigen, wie im Herzen des Otto die Hoffnung wächst und freudige Gefühle sich lebendiger und immer rascher regen.

Mit der Stelle »*Ma che veggio infelice*« ändert sich die Lage: Otto erblickt plötzlich die Wachen des Nero und weiß nun, wie er mit Poppea daran ist. Der Eintritt des Recitativs, unvermittelt wie er ist, und durch die freie Dissonanz auf »*infelice*« markirt, veranschaulicht diese schmerzliche Wendung. In der weiteren Führung dieses Recitativsatzes finden wir denn den Apparat leidenschaftlichen Ausdrucks, den Monteverdi zuerst in der Vorrede seines 8. Madrigalenbuchs vorlegte und den er im Verlauf der Ariannenklage so kühn und überschwenglich benutzte, wieder verwendet. Der reichliche Gebrauch von Sechzehnteln (pyrrhichischer Rhythmen) und das taktweise Aufrücken des Deklamationstons in der Scala sind die Hauptelemente. Kein Zweifel, daß ein guter Sänger, gut begleitet, mit diesen Satz rühren und bewegen kann! Namentlich die Stellen

[1] Bei Busenello heißt der Text statt *su l'ali nostre*: »*fatte sentir*«.

wo die Stimmung ruhiger wird, sind von unbedingter Schönheit; andere fesseln durch Naturwahrheit, z. B. die, wo Otto in höchster Extase immer dasselbe klagende Motiv wiederholt:



Das Ganze ist ein Meisterstück korrekter Deklamation. Aber wenn man die Verse Busenello's allein liest, ist der Eindruck von Otto's Aufregung stärker, als wenn man sie in der Musik Monteverdi's hört. Die Komposition dieses Abschnittes zeigt Berechnung, zeigt einen musikalischen Denker, der sehr wohl weiß, welche Mittel hierher gehören; aber sie läßt das Genie vermissen. Es ist eine der Stellen der »Incoronazione«, die verrathen, daß Monteverdi ein alter Mann geworden war. Die Reife des Alters und die geläuterte Ruhe seines Empfindens geht ja wohl durch die ganze Oper als ein Theil ihrer eigenthümlichen Schönheit. Aber hier handelt es sich um ein Versagen von Phantasie und Erfindung. Den Schmerz, unter dem Otto leidet, den Aufruhr seines Gemüths, zeichnet die Musik deutlich mit Tönen, die aufs Neue rühren und erregen, obwohl wir sehen, daß sie Monteverdi aus dem alten Arsenal hervorgeholt hat, aus dem die Ariannenklage stammt. Aber er benutzt sie nicht mit der Energie und dem Feuer, das die Situation sowohl als unser Be-Begriff von Monteverdi's Kunst erwarten lassen. Die harmonische Modulation erscheint matt, die Steigerungen sind zum Theil nur äußerlich und mangelhaft; ein Erlöschen des schöpferischen Feuers offenbart sich am deutlichsten in Wiederholungen, die die Verlegenheit decken.

Angesichts dieses Abschlusses von Otto's so groß beginnender und so herrliche Züge enthaltender Auftrittsscene kommt man zu der Annahme, daß es nicht blos der seit Mazzochi's »Catena d'Adone« eine Rolle spielende allgemeine *»tedio del Recitativo«*, sondern das Mißtrauen in die eigene Kraft mit war, das Monteverdi veranlaßte nach bisher unbenutzten Wegen zu suchen, um die dramatische Wirkung der Komposition zu sichern und zu heben. Er fand sie in kleinen und großen Änderungen der Formen, die der Dichter der

Scene und ihren Dialog gegeben hatte. Und eben hier an der ersten kritischen Stelle, am Ende des Monologs des Otto, wendete er seine Entdeckung gleich an. Dieser Monolog schließt bei Busenello folgendermaßen:

Io di credula speme il seme sparsi
Ma l'aria e'l Cielo a danni miei rivolto
Tempesto di ruine il mio raccolto.

Darauf beginnt die *Scena seconda.*

(Due soldati, che si risvegliano)

Primo *(soldato)* *Chi parla, chi và là?*
Ohimè ancor non è di?
Sorgono pur dall' Alba i primi rai
Non hò dormito in tutta notte mai

Secondo *Camerata, che fai?*
Par che parli sognando
Sù risvegliati tosto,
Guardiamo il nostro posto

Primo *Sia maledetto Amor, Poppea, Nerone*
E Roma e la militia etc.

Die Musik giebt die Stelle in dieser Fassung:






Soldato II (Tenore). Ottone.
Sold. I.
- - ne Chi par - la? il mio rac - col - to Chi - va la chi va
Sold. II.
S. I.
la? Ca - me - ra - ta ca - me - ra - ta Ohi - me an - cor non e di?
S. II.
Ca - me - ra - ta che fai? par che par - li cog - nan - do
S. I.
S. II.
Scor - go - no pur dall Al - ba i pri - mi ra - i Su ri - sveglia - ti tos - to
S. I.
Non ho dor - mi - to in ques - ta not - te ma - i



Monteverdi hat also den Schluß der ersten und den Anfang der zweiten Scene zusammengezogen. Die Soldaten fallen dem Otto in die Rede. Jedenfalls eine sehr belebende Wendung! Auch in die Reden der beiden Wachen hat der Komponist einen viel frischeren Zug gebracht. Als guter Beobachter des Volkslebens wußte er, daß sich Leute dieses Schlags nicht in langen Sätzen unterhalten und namentlich nicht in Augenblicken der Spannung. Die Soldatenscene gehört zu jener Klasse dramatischer Situationen, die erst durch die Venetianer der Oper zugeführt wurden. Ein ähnliches Stückchen Realismus hatte weder der »Orfeo« noch die »Arianna« dem Komponisten

[1] Die Ganzen Schläge ziemlich schnell.

vorgelegt. Monteverdi stand hier vor einer neuen Aufgabe und löste sie in seiner auf den Grund der Dinge dringenden Weise. In der Mischung von dienstlicher Straffheit und plebejischem Gehenlassen scheint er einen wesentlichen Zug des Landsknechtsthums erblickt zu haben, und darnach legte er die Gesänge der Soldaten an. Im festen Kommandoton beginnt die Scene und schließt sie; den größeren Theil aber füllen Abschnitte des Aufbrausens und derber Gemüthlichkeit, letztere in plumpen Koloraturen in Citaten aus der Venetianischen Volksmusik ausgedrückt. Zu ihnen gehören beliebte Tonmalereien auf Worten wie: *all' ar - mi, all' ar - mi* und besonders ein großes Duett im kombinirten Tripeltakt ($^6/_4$ und $^3/_2$ wechselnd). Es ist einer der wenigen mehrstimmigen Sätze, die in der »Incoronazione« vorkommen. Sie sind vorwiegend in engen Nachahmungen geführt.

Auch in der folgenden, der dritten Scene (Poppea und Nero nehmen Abschied) hat Monteverdi den Dialog des Busenello durch mancherlei Eingriffe in einen kräftigeren dramatischen Fluß zu bringen gesucht. Der Dichter läßt Poppea mit einer 14 Zeilen langen Aussprache beginnen. Monteverdi theilt sie, indem er nach dem fünften Verse (»*circondano il cor mio*«) bereits den Nero mit seiner ersten Zeile (»*Poppea lascia ch'io parta*«) dazwischen fallen läßt. Noch energischer belebt er die Rede des Nero, wo er sagt:

La nobilita de nascimenti tuoi
Non permette, che Roma
Sappia, che siamo uniti,
In sin ch' Ottavia non rimane esclusa
Col rependio da me.

Da unterbricht an der Stelle »*In sin ch' Ottavia non rimane esclusa*« Poppea zweimal in höchster Aufregung mit kurzen Zwischenfragen: »*In sin che?*« »*Non rimane, non rimane?*« Endlich am Schluß der Scene hat der Komponist durch Wiederholungen bedeutungsvoller Worte aus der einfachen Wechselrede, die die Dichtung giebt, ein anmuthiges Spiel von Fragen und Antworten, ein reizendes Bildchen unerschöpflicher Zärtlichkeit entwickelt. Die Scene gehört aber auch durch die Fülle musikalischer Erfindung und durch den Reichthum an eignen Monteverdi'schen Zügen in ihr zu den bedeutendsten der Oper. Es erscheint darum geboten sie wenigstens theilweise hier mitzutheilen.

Der erste Theil ist folgender:




so-le la mia pal-pa-bil lu-ce e l'a-mo-ro-so di del-la mia
vi-ta vu-oi si repen-te far da me da me da
me da me par-ti-ta? Deh non dir di-par-tir, che di vo-ce si a-
ma-ra à un sol ac-cen-to; A-hi per-ir a-hi spi-rar quest'
Nerone.
al-ma sen-to. La no-bil-ta de nas-ci-men-ti tu-oi
non per-met-ti che Ro-ma sap-pia che sia-mo u-ni-ti in-sin ch'Ot-



Mit diesem kleinen Sätzchen (dessen Worte im Textbuch — aus Versehen — dem Nero zugetheilt sind) wird der zweite Theil

der Scene eingeleitet. Während der erste ganz recitativisch gehalten ist, besteht der zweite aus geschlossenen Gesangsätzen: nur an einer Stelle unterbricht sie Recitativ. Es sind Gesänge, mit denen Monteverdi trotz ihrer Kürze dramatisch sehr viel erreicht hat; denn sie dienen dazu, die Liebe, die Busenello geschildert hat, mit tieferen und innigen Zügen zu veredeln, das Verhältniß zwischen Poppea und Nero aus der Macht und dem Drang des Herzens zu begründen. Ein Blick auf die ernsten Wendungen, mit denen die ersten Perioden in Nero's, wie in Poppea's Arie schließen, wird das bestätigen.



Der Gesang der Poppea trägt außerdem noch sehr viel dazu bei, das Bild, das der Dichter von dieser Frau entworfen hat, wesentlich zu ergänzen. Bei Busenello ist sie in erster Linie ehrgeizig; erst durch Monteverdi sehen wir, wie liebenswürdig sie sein kann, und begreifen, wie ihr munteres, lebendiges Wesen einen Mann wie den Nero ganz in Fesseln schlagen kann. Der Schluß ihrer Arie zeigt, wie sie auch im Klagen und Jammern noch durch und durch anmuthig bleibt. Und das scheint dem Nero den Abschied bis zum

Weinen schwer zu machen. In seiner zweiten Arie »*Adorati miei rai*« lassen sich schmerzliche Töne vernehmen. Diesen Augenblick benutzt Poppea, um Nero noch einmal mit dem höchsten Gefühlsausdruck, über den sie verfügt, zum Bleiben zu bewegen. Sie wiederholt die Worte »*Deh non dir di partir etc.*«, die gegen den Schluß des ersten Theils durch Monteverdi's dissonanzenreiche Töne so eindringlich hervortreten, und zwar mit ganz der gleichen Musik. Das ist die vorhin schon erwähnte Stelle, wo das System geschlossener Gesänge, das den zweiten Theil der Scene formell bestimmt, durch Recitativ gesprengt wird, eine Stelle, die für die Auffassung vom Verhältniß der beiden Formen des Sologesangs in der ersten Zeit der Venetianischen Periode prinzipielle Bedeutung hat. Für die höchsten Aufgaben des Ausdrucks wendeten sich die Komponisten der Monteverdi'schen Schule an die ungebundene Form, an das Recitativ; sie stellten das Dramatische dem Musikalischen voran. Später, durch den Einfluß Carissimi's zuerst, wurde das Verhältniß umgekehrt.

Nach diesem Ausbruch ihres höchsten Schmerzes beruhigt nun Nero die Poppea warm und herzlich mit:



und daran schließt sich ein Abschnitt, der in Koloraturen fest und freudig ein Gelöbniß der Treue ausspricht.

Mit einem dritten, wieder recitativischen Theil geht die Scene zu Ende. Bei Busenello sind nach der letzten Arie des Nero noch 6 Zeilen für ihn übrig, ehe Poppea wieder spricht. Monteverdi hat da wieder zu dem bewährten Mittel gegriffen, aus dem Monolog einen Dialog zu machen. Nach je zwei Zeilen, also dreimal, unterbricht Poppea mit »Tornerai«? Dann kommen in erregtem Tempo die letzten

Fragen und Antworten und in einem anheimelnden Gemisch von Wehmuth und Freude rufen sich die Liebenden den Scheidegruß zu:



Damit schließt die Scene. Für den Ton der Liebe, der sie beherrscht, hatten die Madrigalenkomponisten so vorzüglich vorgearbeitet, daß die Monodisten nichts besseres thun konnten, als auf sie zurückzugreifen. So hat auch Monteverdi eine der schönsten Stellen in dieser Scene einem sehr bekannten Madrigale Luca Marenzio's wörtlich entnommen. Es ist der breite Schluß bei den Worten »*da me, da me partita*« in Takt 26 und 27 des ersten Theils. Das Citat fügt sich aber so natürlich und organisch in den Zusammenhang, daß es vollständig gleichgültig bleibt, ob Monteverdi beim Niederschreiben an die Quelle dachte, oder nicht. Eine zweite Stelle, die bei den Worten »*l'incarnato mio sole*« auftritt, (Takt 19 und 20) stammt ebenfalls aus dem Schatz der Madrigalenkomposition, sie ist ein Gemeingut Aller. Aber was für eine schöne träumerische Wirkung hat Monteverdi dieser in ihrer Heimath fast verbrauchten Wendung abgewonnen? Es ist nicht Zufall, daß Nero in seiner

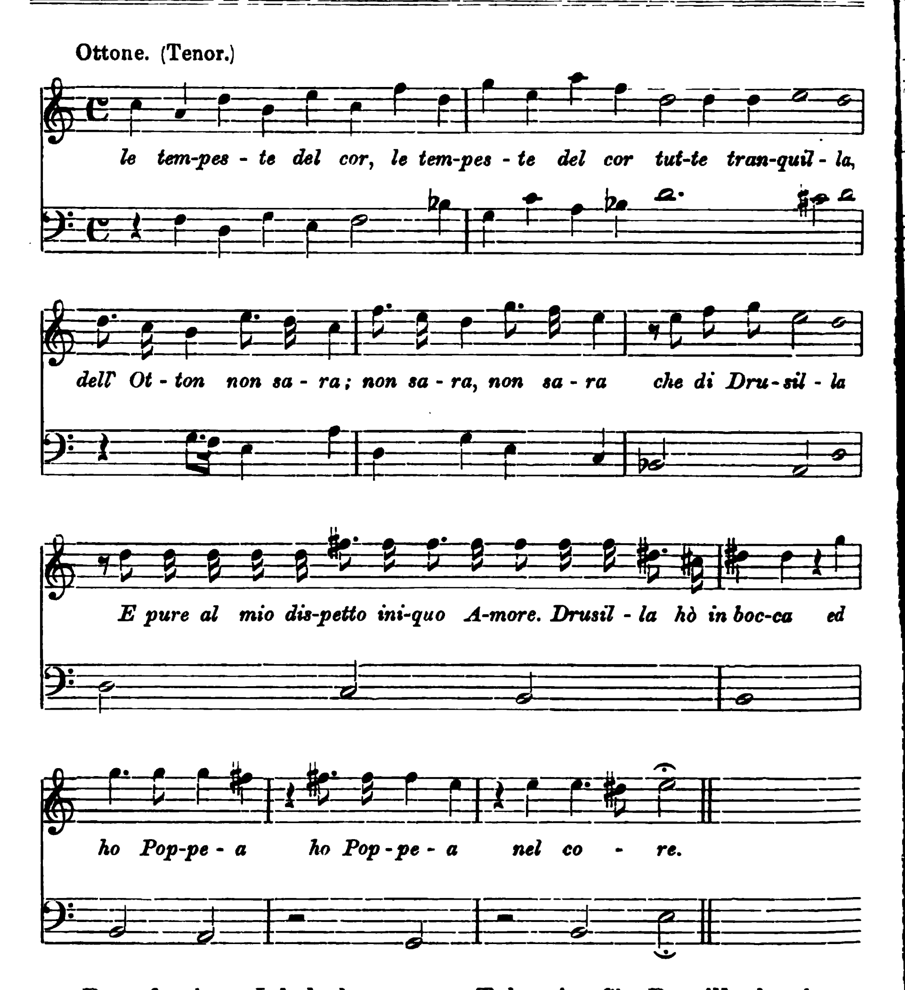
nächsten Antwort diese Stelle der Poppea wiedergiebt; auch den Zuhörer begleitet sie lange in der Erinnerung. Im Allgemeinen darf man annehmen, daß die Darstellung von Liebesscenen dem Naturell Monteverdi's nur bedingt zusagte. Die größte, die in der »Incoronazione« vorkommt (2. Akt), hat er überschlagen und in der hier komponirten den Ausdruck schwärmerischer Gefühle, da wo sich Gelegenheit bot, etwas vernachlässigt. Darin war oder wurde Cesti der Meister der Venetianischen Schule. Monteverdi fühlte sich zu dem launigen und scherzenden Theil der Aufgabe hingezogen, ganz besonders aber zu den Stellen, die die Sprache der Leidenschaft erlaubten. Deßhalb mußte Busenello das »*Deh non dir di partir etc.*« der Poppea zweimal anbringen. Bei diesen Worten lebt im Komponisten der Geist und der Stil der Ariannenklage wieder auf, er spricht in ureigensten Wendungen, eindringlich, aber nicht leicht verständlich. Die Generalbassisten, welche zu dieser Stelle *prima vista* die richtige Harmonie und Stimmführung finden, werden zu zählen sein. Für den Aufbau der ganzen Scene sollte die Stelle einen Mittelpunkt bieten. Ähnlich wie im *Lamento* sollte der Zuhörer an der Wiederholung der bedeutungsvollsten Worte einen Halt für den Überblick des ganzen Stückes haben. Dieser Zweck wäre durch reichere Verwendung der Refrainstelle noch sicherer zu erreichen gewesen: Aber wenn Monteverdi hiervon absah, so ließ er dafür den Refrain an den Stellen, wo er ihn brachte, mit um so größerer Wucht, als Schlußstein einer wohlberechneten Steigerung einsetzen. Das Vorbild des *Lamento* liegt dem musikalischen Entwurfe noch mehrerer Scenen zu Grunde: In der 4. Scene des 1. Akts hält Poppea allen Einreden der Arnalta, die sie vor ehrgeizigen Plänen warnt, ihr »*Jo non temo di noia alcuna*« entgegen. Auch die 12. Scene, Otto's zweiter Monolog, ist ein *Lamento*. In der Wahl des Refrains aber, die Monteverdi an dieser Stelle getroffen hat, bemerken wir eine sehr bedeutende Erweiterung des Prinzips der Wiederholung bedeutender musikalischer Motive überhaupt. Im *Lamento* handelt es sich um Wiederholung eines wichtigen Gedankens innerhalb derselben Scene. Es lag aber nahe, solche Hauptmotive, die das Schicksal und den Charakter einer im Vordergrund des Dramas stehenden Person wie mit einem Schlag beleuchteten, dem Zuhörer ein Bild einprägten, auszunutzen und in verschiedenen Scenen an gegebenen Stellen wiederkehren zu lassen. Dieses Prinzip des heutigen sogenannten Leitmotivs war ja der alten Musik völlig vertraut; es bestimmte den Entwurf der Messe, ein gemeinsamer *cantus firmus* verband ihre fünf Sätze. Durch Wiederholung zu verbinden und die einzelnen Theile großer Scenen oder auch Akte in Zusammenhang

zu bringen, versuchte auch die Florentiner Choroper in der letzten Zeit, indem sie bedeutende Chöre immer wieder anstimmen ließ. In den Sologesang des Musikdramas dasselbe Prinzip eingeführt zu haben, ist das Verdienst Monteverdi's. Einer der Späteren, der es besonders liebte und sinnig verwendete, ist Al. Scarlatti. Als in der weiteren Entwickelung der Neapolitanischen Schule die dramatische Natur der Oper immer mehr außer Acht gelassen wurde und die Komponisten nur an die einzelnen Scenen, nicht mehr an ihren Zusammenhang dachten, verlor sich der Gebrauch, Hauptmotive in verwandten Situationen wiederkehren zu lassen, vollständig. Das Prinzip der Scenenverbindung durch musikalische Reminiscenzen mußte von Spontini und Anderen erst wieder entdeckt werden. Davon aber, daß es bei Monteverdi da ist, kann sich Jeder aus der »Incoronazione« überzeugen. Eine Hauptstelle ist in der 11. Scene des 2. Aktes. Als hier Otto der Drusilla gesagt hat, sie brauche nicht mehr eifersüchtig auf Poppea zu sein, singt Drusilla die Worte »*Felice cor mio*«, dieselben, mit denen sie die 10. Scene eröffnet hat. Monteverdi hat sie hier wieder eingeschoben, bei Busenello stehen sie nicht, und er wiederholt sie dann bis zum Schluß der 11. Scene mehrmals.

Monteverdi war der Künstler, dem solche poetische Mittel unwillkürlich beikommen mußten. Denn er durchdrang den dramatischen Gehalt eines Librettos und die dramatischen Situationen im Einzelnen bis ins Innerste. Hieraus schöpfte er den besten Theil seiner musikalischen Kraft und Eigenthümlichkeit. Ein logischer Zug beherrscht und leitet Entwurf und Erfindung überall, jeder Takt, jeder Ton ist mit den Forderungen des natürlichen menschlichen Empfindens, der dramatischen Wahrscheinlichkeit verglichen.

Darin übertrifft er in seiner »Incoronazione« Vorgänger, Zeitgenossen und Schüler wie Cavalli. Keiner hat es so ernst und streng mit dem Drama bei der Musik genommen, und von diesem Gesichtspunkt aus kann man in der ganzen Oper nicht eine einzige Scene der Schwäche zeihen.

Die Scene an welche diese Bemerkungen anknüpfen, bringt Otto, den Liebling Monteverdi's, in eine Lage, deren musikalische Darstellung jederzeit als besonders schwierig gegolten hat. Drusilla liebt den Otto, er erwiedert die Liebe nicht, muß sich aber stellen, als ob er es thäte. Schon früher haben die Beiden eine ganz ähnliche Scene mit einander. Es ist die 13. des ersten Aktes. Da zeigt nun der Schluß, der Augenblick wo Drusilla fortgeht, am Besten, wie Monteverdi eine solche Aufgabe behandelte.



Der forcirte Jubel der ersten Takte ist für Drusilla bestimmt; in den letzten Takten allein liegt sein Herz.

Die »Incoronazione« hat sehr viele Scenen, in denen die betheiligten Personen im Gemüthe uneins sind. Sie mögen Monteverdi mit dazu bestimmt haben, das Buch zur Komposition zu wählen. Sie bieten auch einem schwächern Musiker dankbare Aufgaben, einem Meister geben sie Gelegenheit die Tonkunst mit ihrer stärksten Seite wirken zu lassen, mit ihrer Kraft, seelische Zustände zu schildern. Die Hauptscene dieser Art ist wohl die, wo Ottavia den Otto zwingt, die Poppea zu morden: (II, 9). Sie ist durch und durch ein Meisterstück in der sichern Zeichnung des leeren, leichtfertigen,

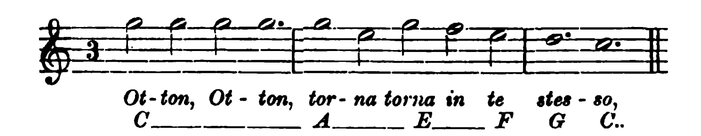
gewöhnlichen Wesens der Kaiserin, der der Mord einer Nebenbuhlerin eine ganz selbstverständliche Sache ist, in dem Ausdruck des Erstaunens, des fassungslosen Schmerzes, mit dem dieser Auftrag den Otto erfüllt. Hier nur eine kurze Probe:



Die zweitwichtigste Scene, in der Otto's Stimmung mit der seines Gegenüber im Widerspruch steht, ist die 11. des 1. Aktes, die ihn mit Poppea zusammenführt. Musikalisch besteht sie aus einer Reihe von Variationen: Otto fängt mit dem Thema an, dessen erste Periode so lautet:



Diese Melodie ist nur ein Bruchstück; aber auch als solches schon ausreichend, um die Spannung anzudeuten, die Monteverdi durch seine Musik dieser Scene eingeprägt hat. Es ist für Otto die entscheidende Stunde, in der er den letzten Versuch macht, das Herz der Poppea wiederzugewinnen. Auch Poppea ist von dem Ernst der Lage erfüllt. Sie singt dieselbe traurige Weise wie Otto, fällt aber schon beim ersten Male wiederholt in einen leichtsinnigeren Ton, der dann bei den weiteren Variationen mehr und mehr die Oberhand gewinnt. Otto's Sache ist verloren. In einem Monolog, den wieder die unverlierbare Milde seines Wesens erfüllt, führt er sich das zu Gemüthe. Und hier ist es, wo Monteverdi in Tönen zu den Reden des Dichters hinzusetzt: Seht, er ist immer derselbe gleiche edle Dulder, wie wir ihn von Anfang an kennen gelernt haben. Es ist die Stelle, wo er sich den Refrain des *Lamentos* aus einer früheren Scene holt: Otto singt:



Es ist dieselbe Melodie, die seinen ersten Gesang vor dem Balkon der Poppea schloß.

Nebenbei ist die Scene zwischen Otto und Poppea in der Partie der Poppea reich an Mitteln scharfen und realistischen Ausdrucks. Auch an anderen Stellen läßt Monteverdi diese Frau, die wie alle Heldinnen der Venetianischen Schule einen sonoren Alt singt, stark pointirt und gefühlskoquett sprechen. Zu diesem Zweck bedient er sich ganz besonders stark der Pausen, nicht blos zwischen Wort und Wort im selben Satz, sondern auch zwischen Silbe und Silbe. Am häufigsten geschieht dies in den Liebesscenen, vornehmlich in I_{10}, in Augenblicken, wo gewagte Worte nicht über die Lippen der Dame wollen, wo sie verschämt und verlegen ist. Dieses Deklamationsmittel war der Venetianischen Oper sehr geläufig; aber fast ausschließlich für komische Fälle. Von der musikalischen Zeichnung der Stotterer ging es aus. Monteverdi ist der erste und ziemlich der einzige Komponist, der es für höhere Aufgaben anwendete.

Nächst der des Otto scheint die Figur des Seneca Monteverdi am stärksten angezogen zu haben. Seine Rolle ist eine der schönsten Baßpartien, die in der älteren Oper vorkommen, noch reich an Gesangsformen, die dieser Stimmgattung in neuerer Zeit ganz entzogen worden sind. Dahin gehören die Melodien, die die Singstimme viel

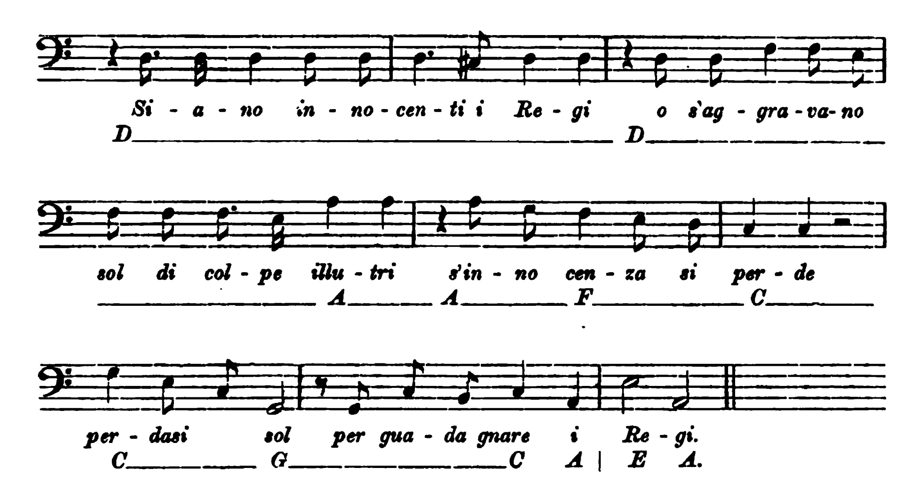
an den Begleitungsbaß ketten, und weit entfernt davon, einen unbeholfenen Eindruck hervorzurufen, mit einem Nachdruck wirken, der sich durch nichts ersetzen läßt. Beethoven hat ja für die Gegenwart in seiner neunten Sinfonie, wieder einmal diesen Stil musterhaft aufgefrischt. Von der freien Mischung von Recitativ und geschlossenem Gesang enthalten die Solosätze des Seneca besonders viel vortreffliche Beispiele. In solchen Fällen legt Monteverdi gern die eigentliche Musik in die Begleitung. Die erste Scene des Otto, die Scene zwischen Ottavia und Otto, die vorhin beschrieben worden ist, enthalten davon höchst effektvolle Proben. Seneca hat eine solche nach dieser Richtung hervorragende Stelle gleich nach seinem ersten Auftreten in der Scene, wo Pallas ihn auf den Tod vorbereitet: Er empfängt die Schreckensnachricht mit:



So schildert Monteverdi die Todesfreudigkeit des Philosophen; seine stoische Seelenruhe zeigt er uns in der folgenden Scene (I, 9), wo er ihn dem Kaiser gegenüber stellt: Das Gespräch beginnt ruhig; bald aber wird Nero heftig, überschreit sich förmlich in kurzen Einwürfen und schließt trotzig und herrisch:


Nero.
Tu tu tu mi sfor-za alla sdegno mi sfor-za alla sdeg-no
al-lo sdeg-no al-lo sdeg-no al-lo sdeg-no al-lo sdeg-no
al tuo dis-pet-to e del po-po-lo indu-ta e del Se-na-to e d'Ot-
ta-via e del Cie-lo e del A-bis-so sianai giuste od ingiuste ziansi
giuste od in-gius-te le mie vog-lie: hog-gi, hog-gi, hog-gi Pop-
G C H A
pe-a sa-ra mia mog-lie sa-ra mia mog-lie sa-ra mia moglie
G Fis G Fis G H G D G.

Darauf nun Saneca ernst und gelassen:



Unter den weiteren Scenen des Seneca ragt namentlich die dritte des 2. Aktes hervor, in der er sich von seinen Angehörigen verabschiedet. Wir setzen von ihr, der einzigen Scene der Oper, in der ein über den zweistimmigen Satz hinausgehendes Ensemble vorkommt, den Anfang her, weil er zeigt, wie Monteverdi gerade noch wie zur Zeit des »Orfeo« die Noten zu kommandiren und in ganz ungewohnte Formen zu drängen verstand, bis das herausklang, was ihm vorschwebte.





Eine bis zum Weinen wehmüthig erregte Stimmung kann nicht sprechender ausgedrückt werden, als das Monteverdi mit den chromatischen Durchgängen des 6. Taktes gethan hat. Vorbilder für diese Wendung hat er aber nicht gehabt. Es leitete ihn auch hier wieder das lebhafte Gefühl für die Situation und die scharfe Beobachtung der Affekte im wirklichen Leben und machte ihn zum Erfinder.

Nero, den ein Sopran (Castrat) zu singen hatte, ist von Monteverdi in der Reihenfolge der männlichen Hauptpersonen der »Incoronazione« an die dritte Stelle zurückgeschoben worden. Er hat ihn augenscheinlich viel weniger geliebt als Busenello. In den Liebes-

scenen besteht er noch am vortheilhaftesten. Das Bild aber, das der Komponist von ihm in der oben mitgetheilten Scene mit Seneca von ihm giebt, ist geradezu despektirlich. Denn in solchen rohen, von keiner Harmonie und keiner Melodie gehobenen Pyrrichien, wie dort der rasende Kaiser das *»allo sdegno«* hervorstößt, singen bei den Venetianern nur die Plebejer oder die halben Kinder, wie man sich bei Monteverdi selbst in der 6. Scene des 1. Aktes überzeugen kann, wo der Schalk Valetto den ernsten Seneca aufzuheitern sucht. Für das Publikum, das die »Incoronazione« zuerst sah und hörte, war es also ganz ausgemacht, daß Monteverdi diesen Nero als haltlosen, unerzogenen und kindischen Mensch aufgefaßt haben wollte. Kaiserliches hat er an dieser Stelle nicht. Das gab ihm der Komponist an andren, namentlich gegen den Schluß der Oper hin, vor Allem in der 4. Scene des 3. Aktes, wo der Kaiser über Ottavia und Otto das Urtheil spricht. Da giebt Monteverdi die ganze Nervnatur in ihrem Gemisch von Theatermajestät und Narrheit, den feierlichen Despoten und den tückischen Tiger. Hier ist ein kleiner Abschnitt daraus.





Wenn man sich vorstellt, wie die hohen Herrn des Gerichts mit gesenkten Köpfen dem gespreizten und koquetten Erlasse lauschen und dann diesen letzten Takt ansieht, wo sie die Majestät verächtlich und ungeduldig anschnattert wie: warum seid ihr nicht schon fort — da kann man über die drastische Wirkung der Stelle nicht im Zweifel sein.

Die gebotenen Proben, Auszüge und Ausführungen werden zur Genüge dargethan haben, daß Monteverdi's »Incoronazione« in der Zeichnung der Hauptpersonen Alles leistet, was die Musik für diesen Zweck thun kann, daß der Komponist darüber hinaus seines Amts als eine dem Dichter überlegene Individualität gewaltet und daß er das Äußere und Innere der Scenen zu vollem in der Erinnerung des Zuschauers haftendem Leben gebracht hat.

Die Scene der Wachen am Eingange der Oper hat uns aber bereits auch davon überzeugt, daß Monteverdi in der Behandlung der Nebenpersonen mit gleicher Meisterschaft den Grundsatz, die wesentlichen Züge der Menschen und der Verhältnisse zu erfassen und naturgetreu wiederzugeben, durchführt. Was er dort bot, ein Stück wirkliches Leben, ein Stück Alltäglichkeit künstlerisch gefaßt und verklärt, das kommt ähnlich in allen den Scenen wieder, in denen die Nebenpersonen die Träger der Handlung sind. Aber was Monteverdi hier von der ganzen Venetianischen Schule der Opernkomponisten scheidet, ist die Vornehmheit, mit der er sich unter den Dienstleuten höherer und niederer Ordnung, mit der er sich unter der Menge bewegt. Auch dem Cavalli und Cesti, noch viel mehr dem Sartorio und Genossen waren die Hofleute und die Leute aus dem Volke willkommene Veranlassung, sich's mit ihrer Komposition bequem zu machen. Da fließt es nur so von Barcarolen, von Liedern, von derben Gassenhauern, und allerhand Einlagen, die auf den Musikgeschmack der gewöhnlicheren Klassen rechnen. Bei Monteverdi nichts von dem. Die alte Gesellschafterin, die Arnalta (sie ist Tenor), singt einmal ein elegisches Herbstlied, bei einer anderen Gelegenheit kommen humoristische Betrachtungen über Jugend und Alter. Darauf beschränken sich aber die Stücke der Musik die zu poetischen Nebenzwecken in die »Incoronazione« gerathen. Auch hier und gerade hier läßt Monteverdi keinen Zweifel, daß es ihm mit dem Drama in der Oper Ernst und ganzer Ernst war. Wohl schöpft auch er aus der Volksmusik. Wie bei den Wachen, so klingt auch

bei dem Kapitän, der dem Seneca das Urtheil bringt, das Signalwesen der Venetianer an, und als Arnalta nach dem Mordversuch auf Poppea Leute zusammenruft, thut sie das mit denselben Allarmmotiven, die die anderen Venetianer bringen, sooft nur die Worte *battaglia*, *guerra* oder *tromba* vorkommen. Aber Monteverdi geht nicht über die Grenzen des guten Geschmacks mit seinen Anlehnungen. Daß der Komponist der *Scherzi musicali* dem Humor im Musikdrama nicht aus dem Wege ging, wo er sich natürlich bot, versteht sich von selbst. Und über welche feine Art er verfügte, das zeigen vor allem die Figuren des Valetto und seiner Damigella. Mit dem Anfang des Duetts, das er diesem Liebespärchen gegeben hat, wollen wir die Reihe der Citate schließen (II, 4):



(Folgt Ritornell, dann dieselbe Melodie in Variation, hierauf Sätze in $^3/_2$ Takt, durch Recitativ unterbrochen, die 2stimmig enden.)

Klingt das nicht wie Mozart's Cherubin?

Die Ergebnisse unserer Betrachtungen lassen sich kurz zusammenfassen. Die »Incoronazione« bietet unserm Urtheil über die Bedeutung Monteverdi's für das Musikdrama neue Grundlagen. Sie zeigt uns den Komponist des »Orfeo« immer noch erfinderisch an neuen Mitteln zur Bereicherung und Vertiefung des dramatischen Vermögens der Musik, aber geläutert und gereift, wählerisch und vornehm. Monteverdi's »Incoronazione« ist dasjenige Werk, das den Geist aus dem im Kreise der Florentiner Hellenisten das Musikdrama hervorging, am reinsten und sichersten ausspricht. Sie ist die bedeutendste Oper, die wir aus dem 17. Jahrhundert besitzen und darum wie keine zweite des Neudrucks werth.

Lodovico Zacconi

als Lehrer des Kunstgesanges.

Von

Friedrich Chrysander.

III.*)

Der zweite Band der »Prattica di Musica«. Zacconi's Autobiographie. Wie der mündliche Kontrapunkt (*Contrapunto alla mente*) gelehrt wurde und welchen Werth derselbe besitzt. Leben, Kunstansichten, Charakter und Bedeutung des Autors. Die Beurtheilung seiner Zeitgenossen durch ihn und sein Verhältniß zu denselben.

1.

Dreißig Jahre nach dem Erscheinen der »Prattica« kam Zacconi mit einem neuen Werke unter demselben Titel heraus, welches er zwar nicht auf dem Titelblatte**) wohl aber im Texte als zweiten Theil des Vorgängers bezeichnete:

> PRATTICA DI MUSICA *Diuisa, e distinta in Quattro Libri. Ne quali primieramente si tratta de gl' Elementi Musicali . . . . De Contrapunti semplici, et artificiosi da farsi in cartella et alla mente sopra Cantifermi: e poi mostrandosi come si faccino i Contrapunti doppij d'obligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come si contessino più fughe sopra i predetti Canti fermi, et ordischino Cantilene à due, tre, quattro, e più voci. Composta e fatta dal* M. R. P. FRA LODOVICO ZACCONI *da Pesaro . . . . In Venetia,* MDCXXII. *Appresso Alessandro Vincenti.* (280 Seiten in Folio mit durchlaufenden arabischen Ziffern.)

---

*) S. Abschnitt I: Vierteljahrsschrift 1891 Bd. VII S. 337—396. — Abschnitt II: Bd. IX S. 249—310.

**) In GASPARI's Catalogo della biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, vol. I p. 265 steht der Titel mit dem Anfange »Prattica di Musica, *Seconda Parte*«, was um so mehr irre leiten muß, weil der Titel dort in voller Länge abgedruckt ist.

Dieses zweite Lehrbuch ist also nicht ganz so umfangreich, wie das frühere, aber ebenso eng gedruckt und ähnlich stilisirt, nur etwas weniger breit getreten. Die Notenbeispiele nehmen den größten Raum ein, denn von den 280 Seiten sind bloß 120 mit Text gefüllt. Das Buch behandelt durchweg Materien, die nur den Komponisten oder Kontrapunktisten angehen, kann aber doch den Sänger nirgends verleugnen. Die gelegentlich eingestreuten biographischen oder sonstwie persönlichen Äußerungen haben für unsern gegenwärtigen Zweck fast eine größere Bedeutung, als die vorgetragene Theorie, denn dieselben werfen nicht nur Streiflichter auf das Leben und den Bildungsgang des Autors, sondern lassen auch diejenigen Charakterzüge, welche schon in dem früheren Werke hervor traten, noch prägnanter erscheinen.

2.

Die Autobiographie Zacconi's.

Jene vereinzelten Lebensnachrichten in der zweiten »Prattica« genügen aber bei weitem nicht, um eine einigermaßen zusammenhängende Biographie Zacconi's herzustellen. Man muß es daher als einen seltenen Glücksfall ansehen, daß der merkwürdige Mann selber sein Leben beschrieben hat und daß uns diese ausführliche Autobiographie erhalten ist. Das Autograph derselben wird aufbewahrt zu Pesaro in der Bibliothek Oliveriana No. 563*). Durch gütige Vermittlung des Bibliothekars am Liceo zu Bologna, Prrofessor Luigi Torchi, erhielt ich eine Abschrift von diesem Manuskript. Dasselbe enthält trotz seines beträchtlichen Umfanges zwar bei weitem nicht so viele und genaue musikalische Nachrichten, wie man erwarten sollte, ist aber dennoch von unschätzbarem Werth, da eine zusammenhängende Lebensbeschreibung Zacconi's ohne diese Quelle unmöglich sein würde.

Zacconi ist bisher von Allen, die ihn überhaupt erwähnt haben, auffallend stiefmütterlich und unrichtig behandelt worden. Burney (History III, 179) lässt den zweiten Band der »Prattica« schon 1596 heraus kommen, verwechselt ihn also mit der zweiten Ausgabe des ersten Bandes, und hat ihn offenbar nie gesehen. Hawkins (History III, 211) macht richtigere Mittheilungen aus dem Werke von 1622 und war vor Gaspari vielleicht der einzige Schriftsteller in den letzten 150 Jahren, welcher dieses Buch näher angesehen hat, läßt aber den Zacconi damals (1622) Musiker des Erzherzogs Karl und des Herzogs

*) *Gaspari*, Catalogo del Liceo mus. di Bologna I, 266.

Wilhelm von Bayern sein. Die erstere Angabe hat dann Gerber (Neues Lexicon IV, 623) nachgeschrieben. Erzherzog Karl starb aber schon 1590, und Herzog Wilhelm V lebte zwar bis 1626, entsagte jedoch der Herrschaft zu Gunsten seines Sohnes Maximilian bereits i. J. 1597. Nach Fétis (Biographie univ. VIII, 503) kam Zacconi 1593 zu Karl und 1595 nach München, und ging von dort 1619 wahrscheinlich wegen des ausbrechenden dreißigjährigen Krieges nach Venedig zurück! Aus diesen Widersprüchen ersieht man schon, wie nöthig es ist, Zacconi's Biographie in Ordnung zu bringen.

3.

Geburt und Kindheit. Noviziat im Orden der Augustiner. 1555.

Als ich 1891 (Bd. VII, S. 337ff.) den ersten Abschnitt dieser Abhandlung drucken ließ, war die Autobiographie mir noch nicht zugänglich; ich folgte daher der allgemeinen Annahme, nach welcher Zacconi »um 1550« geboren sein sollte. Wir werden hier erfahren, dass er um fünf Jahre jünger war.

Lodovico Giulio Cesare Zacconi wurde am 11. Juni 1555 in Pesaro geboren. Sein Vater hieß Mattheo, seine Mutter Margherita. Den Vater verlor er früh und wurde von seinem Onkel Orazio Zacconi mit dessen Kindern erzogen und wie ein Sohn gehalten. Als kleines Kind fiel er vom Dach des Hauses, wovon ihm eine Schwäche des Kopfes eigen blieb; auch sein späteres Leben war nicht frei von unglücklichen Zufällen. Onkel Orazio schickte ihn früh nach Rom zum Onkel Francesco, der Küchenmeister beim Kardinal San Giorgio war. Dieser Oheim gedachte ihn bei irgend einem Kardinal oder sonstigen Prälaten als Pagen unter zu bringen. Aber ein neuerdings erlassenes Dekret des Papstes Pius V., welches bestimmte, daß solche Pagen mindestens 18 Jahre alt sein müssten, stand dem im Wege, denn Lodovico zählte erst acht Jahre. Im Hause dieses Onkels blieb er nur anderthalb Jahre, worauf er zu den Verwandten nach Pesaro zurück ging. Dort trat er, dreizehn Jahre alt, im Juli 1568 in den Orden der Augustiner ein unter dem Namen Lodovico, den er nach einer Tante führte, die Lodovica hieß. Das Noviziat dauerte bis 1572. Diese vier Jahre waren seine eigentliche Schulzeit, denn während derselben lernte er außer Lesen, Schreiben und Chorbücher zierlich Anfertigen den Choralgesang (*cantus firmus*) sowie auch den Kunstgesang (*canto figurato*). Weil er sehr arm und, wie es scheint, von ansehnlichem Äußern und dabei hervorragend und vielseitig begabt war, flossen ihm Unterstützungen von allen Seiten zu.

Seine musikalische Ausbildung erstreckte sich sowohl auf den geistlichen wie auf den weltlichen Kunstgesang oder, wie er es nach damaliger Bezeichnung nennt, auf Figural- und Madrigal-Gesang; außerdem lernte er dann noch das Klavier (*Arpicord*) spielen. In Ancona, wo er sich vorüber gehend bis Oktober 1577 aufhielt, wurde noch Laute, Violdigamba und Kontrapunkt hinzu genommen, wodurch er im Stande war, mit Stundengeben etwas zu verdienen. Besonders hatte er es darauf abgesehen, Tanzstücke (*balli*) spielen zu lernen. Bei seinem lebhaften Musiktreiben mußte er sich nach dem damaligen Centrum der Musik, dem nahen Venedig, besonders hingezogen fühlen. Dorthin lenkte er denn auch seine Schritte, den Kopf angefüllt mit bestimmten Hoffnungen und unbestimmten Plänen.

4.

Erster Aufenthalt in Venedig. Gesanglehrer; Theorieschüler bei Andrea Gabrieli. 1577.

Aufnahme fand Zacconi hier bei einem Ordensbruder. Er versuchte es mit Gesangunterricht und hatte Erfolg. Unter seinen Schülern befand sich ein junger Mann, dessen Bruder bei dem berühmten Organisten an St. Markus, Claudio Merulo (da Corregio), Stunden nahm. Durch diesen Bruder erfuhr Claudio, daß Zacconi seinen Schüler in sechs Monaten dahin gebracht hatte, alle schwierigen Sachen gut singen zu können. Dies veranlaßte Claudio, ihn zu empfehlen und ihm Schüler zuzuschicken. Zacconi sang Tenor.

Um sich theoretisch noch mehr durchzubilden, nahm er Unterricht im Kontrapunkt bei dem Kollegen Claudio's, dem Meister *Andrea Gabrieli*, der bekanntlich viele Schüler gebildet hat, unter denen sein Neffe Giovanni Gabrieli und unser Hans Leo Hasler die bekanntesten sind. Über die Art, wie Gabrieli seine Schüler behandelte, hat Zacconi uns einen hübschen Bericht geliefert. In dem 33. Kapitel des zweiten Buches seiner zweiten »Prattica«, wo er den unveränderlichen Cantus firmus sowie die stets zu verändernden Begleitstimmen zu demselben bespricht, erzählt er folgendes: »Unter den vielen Schülern, von denen ich Einer war, hatte Signor Andrea Gabrieli, der berühmte Organist von S. Marco, Einen, den ich nicht nennen will. Dieser machte so viele Kontrapunkte über einen Cantus firmus, daß er zuletzt ganz übersättigt davon war. Er bat nun den Meister, ihm den Cantus firmus zu ändern. Aber der Meister schaute ihn mit ungnädigem Blick an und sagte zu ihm: Was ändern? Warte, bis du nichts mehr weißt. Jener stand beschämt da und behielt dieselbe Aufgabe, die er vor ungefähr zwei Monaten bekommen hatte, und machte jeden Tag etwas darüber.

Als die zwei Monate vergangen waren, wandte er sich an den Lehrer und sagte: Mit Verlaub, Herr Meister, verändert mir nun diesen Cantus firmus, denn ich weiß nicht, was ich noch mehr daran machen könnte. Aber er: Armer Tropf, du hast ja noch kaum angefangen! Und sofort nahm er die Feder und bildete darunter vier oder fünf Fugen, eine noch immer schöner als die andre. Dann sagte er: Sieh her, ob du schon Alles gemacht hast! Jener stand begossen da und fuhr noch ungefähr einen Monat fort, die Aufgabe zu verändern. Dann kam er an mit dem Fertigen und sagte, daß er die Arbeit nun so vielfach verändert ausgeführt habe, aber jetzt auch dieses Subjekt nicht mehr als Beispiel und Aufgabe haben wolle. Als Signor Andrea das hörte, sagte er: Du wirst niemals etwas lernen. Und so war es. Mit seinem Wissen ging es rückwärts; wo alle Andern ihn überholten und Vorzügliches leisteten, kam er herunter, und mit dem Wenigen, was er wußte, zog er sich zurück.« (Prattica II, 83.)

Bei einem solchen Meister ließ sich schon etwas lernen, und unser Lodovico wird unter seinen Schülern nicht der schlechteste gewesen sein. Er wäre aber in der Musik wohl noch weiter oder doch mehr in die Öffentlichkeit gekommen, als der Fall war, wenn ihn nicht seine Doppelthätigkeit als Musiker und als Ordensbruder gehindert hätte. Dabei widerfuhr ihm noch das besondere Unglück, in dem hiesigen Prior seines Ordens einen ihm abgeneigten Mann zum Vorgesetzten zu haben. Die Vermuthung liegt nahe, daß Zacconi solche Ungunst zum Theil selber wird verschuldet haben, denn in seiner Lebensbeschreibung ist er, ganz gegen seine Gewohnheit, ziemlich schweigsam hierüber. Zu den wenigen Nachrichten, die wir bisher über ihn besaßen, gehört die Notiz, er habe in seinem Kloster den Chor zu leiten gehabt (s. *Fétis*, biogr. VIII, 503), was übrigens als selbstverständlich anzunehmen ist. Seine Äußerungen lassen schließen, daß er in dieser Thätigkeit das Mißfallen seines Vorgesetzten erregte. Als derselbe ihm dann einmal grobe Worte sagte, entschloß er sich, kurz angebunden wie er war, sein dortiges Kloster zu verlassen und dieser Stadt den Rücken zu kehren. Aber wohin nun?

Er war nicht in Verlegenheit. Da er zwei verschiedene Berufe hatte, so gedachte er seine Lage auch bestens auszunutzen, verließ daher den musikalischen Sattel und schwang sich mit gleicher Behendigkeit in den theologischen. War er in Venedig mit Leib und Seele, und sicherlich auch in venezianischer Lustigkeit, Musiker gewesen, so wurde er jetzt mit nicht geringerem Eifer theologischer Student in Pavia.

5.

Theologische Studien in Pavia. 1578—1583.

Als er zuerst nach Venedig ging, empfahl ihn sein Onkel, der Küchenmeister in Rom, dem Ordensgeneral Taddeo, der ihn im Lateinischen prüfen ließ und darauf sich bereit erklärte, ihn studiren zu lassen. Von diesem Anerbieten machte Zacconi jetzt Gebrauch und begab sich nach Pavia, um seine theologische Ausbildung zum Abschluß zu bringen. Mit solchem Ernst widmete er sich dort theologischen Studien, daß er die Musik nicht nur gänzlich ruhen ließ, sondern sogar verleugnete; namentlich behauptete er, nicht singen zu können. Aber eines Tages kam nach Pavia ein geistlicher Herr aus Venedig, der ihn dort öfter gehört hatte und der versicherte, Zacconi sei wegen seines schönen Gesanges in Venedig allgemein als *Il Pesarino* bekannt gewesen. Da half also nichts, er mußte nun singen. »Und weil hier in Pavia (erzählt er) bisher nicht Gelegenheit gegeben war, die Gorgia singen zu hören mit richtig vorgetragenen Accenten (*appunti accenti*), wie viele Sänger in Venedig sie singen, von denen ich schon durch bloßes Anhören gelernt hatte: so wurde ich darauf von Vielen eingeladen, um im Gottesdienste mitzuwirken. Besonders die Patres aus Mailand thaten ihr möglichstes, mich zu bekommen.« Messe las er zuerst 1580, als er 25 Jahre alt war.

Durch seinen Gesang und durch seine sonstige musikalische Geschicklichkeit machte er nicht geringes Aufsehen. Verschiedene Kirchenkapellmeister-Stellen wurden ihm angetragen. Er selbst beurtheilte sich aber bescheidener, als seine Bewunderer, und hielt sich keinesweg für vollkommen. Namentlich war Eins da, was zu erfassen er aus Venedig zu früh weggekommen war: den Kontrapunkt alla mente. Er machte den Versuch, darüber etwas in bequemer Nähe zu erfahren, nahm deßhalb 1583, als seine theologischen Studien beendet waren, Unterricht bei dem Kapellmeister zu Pavia, erzählt aber in der »Prattica« (II p. 84), daß er bei diesem sechs Monate lang vergebens erwartete, Das zu lernen, wonach er fast »vor Verlangen starb, wie man zu sagen pflegt«. Sein heftiges Verlangen erstreckte sich nur darauf, diesen Kontrapunkt des Virtuosen, d. h. den frei aus dem Kopfe (*alla mente*) produzirten Kontrapunkt, in seine Gewalt zu bekommen, denn sein Ideal war, in die Kapelle von S. Marco in Venedig eintreten zu können, deren Sänger ihn schon bei seinem früheren Aufenthalt als ihres Gleichen betrachtet und ihm ihre Achtung bewiesen hatten.

6.

Unterricht im Kontrapunkt *alla mente* bei dem Kapellmeister Baccusi zu Mantua. 1583. Willaert's Verfahren beim Improvisiren einer dritten Stimme. Bedeutung und Nutzen des mündlichen Kontrapunktes.

Gewisse geschäftliche Angelegenheiten machten eine Reise nach Mantua nöthig und diese Gelegenheit benutzte er, um den dortigen Domkapellmeister *Hippolito Baccusi* aufzusuchen, der als Komponist und Tonlehrer ein weitberühmter Mann war. Derselbe hatte früher, als Vicekapellmeister an S. Marco, unsern Zacconi in Venedig singen hören, der nun die Frage an ihn richtete, ob er ihm wohl das Zeug zutraue zu einem Sänger-Examen für die St. Markus-Kapelle. Dabei trug er ihm seinen Wunsch vor, Unterricht im Kontrapunkt *alla mente* von ihm zu erhalten, und zeigte ihm einige schriftliche Arbeiten.

In seiner zweiten »Pratticaa« hat Zacconi uns den Vorgang beim Unterricht im Kontrapunkt *alla mente* deutlich beschrieben. Da dieses, soviel ich weiß, der einzige genaue Bericht ist, welchen wir über den Unterricht im mündlichen oder improvisirten Kontrapunkt besitzen, so muß demselben eine außerordentliche Bedeutung zuerkannt werden. Ich lasse daher das ganze, diesen Gegenstand behandelnde 34. Kapitel des zweiten Buches hier folgen.

»*Dell' obligo c'hanno i Mastri in insegnare di far Contrapunto alla mente à i lori Scolari.*

Von der Verpflichtung der Lehrmeister, ihre Schüler im mündlichen Kontrapunkt zu unterrichten.

So viel ich auch zeitweilig mit Musikern, die bedeutende Menschen von reifem Urtheil und gutem Charakter waren, mich beschäftigte und mit ihnen verkehrte und ihren Stil, den sie beim Kontrapunkt-Unterricht gegen ihre Schüler einhielten, beobachtete, so habe ich doch niemals gesehen, daß sie eine lobenswerthe und leichte Methode bei der Unterweisung im Kontrapunkt *alla mente* beobachteten. Sondern sie hielten es verschieden. Der Eine lehrte ihn überhaupt nicht, sondern sagte nur: Lerne es von dir selbst, indem du dir das vorstellst, was du auf dem Papier ausarbeiten willst, und dies dann in der Praxis anwendest: so wirst du seiner Herr und Besitzer werden. Der Andere zeigte ihn in seiner Person, und zwar so, daß die Schüler, wenn er sie den Cantus firmus singen ließ, und sie selbst dazu kontrapunktirten, sagen mußten: So oder so wird's gemacht. Andere wieder fragten den Schüler mit den Worten: Was würdest du über diese vier Noten machen? Bedenke wohl in deinem Sinn, was du thun willst, und dann laß

es mich hören, ohne daß du mir hier auf dem Papiere irgend welche Zeichen oder Noten machst. Es wird bei meiner Treu auch noch andere Manieren geben, die ich nicht habe beobachten können; aber was nützt das, wenn die genannten Leute nicht den direkten Weg gehen, wie sie doch müßten?

Auch ich, als ich im Begriff war, [diese Weise der] Musik zu erlernen und [deßhalb] im Jahre 1583 in die Schule des Kapellmeisters von Pavia ging, wartete unausgesetzt sechs Monate und konnte niemals dazu kommen [das Gewünschte] zu lernen; und ich starb vor Verlangen, wie man zu sagen pflegt. Als es sich nun traf, daß ich in Geschäften nach Mantua gehen mußte, wo Hippolito Baccusi Kapellmeister war, ging ich zu ihm und trug ihm meinen Wunsch vor; und als er, wie ich wünschte, zuerst zwei meiner Arbeiten auf dem Papier (*due mie lettioni in Cartella*) gesehen hatte, führte er mich eines Tages zu einem seiner Schüler, den er im Kontrapunkt *alla mente* unterrichtete. Dort sang er zuerst einige kleine Madrigale und ließ dann ein kleines Büchlein Canti firmi hervor holen, sang selbst genannten Cantus firmus und sagte zu mir: Wartet und achtet auf das, was Ihr zu thun habt. Genannter Jüngling begann über dem Cantus firmus zu singen und ich sah, daß er von der Terz zur Quinte ging, von der Quinte zur Terz, zuweilen die Sexte, zuweilen die Oktave berührend. Vieles von dem, was er machte, hätte ich auch machen können; denn der Cantus firmus war kurz. Als er nun mit dem Kontrapunkt fertig war, fragte er [Baccusi] mich: Macht auch Ihr ein wenig das, was er gemacht hat. Und ich, mir Muth einsprechend, damit ich es auch machen könnte, begann zu singen, was ich beobachtet und im Gedächtniß behalten hatte. Und obgleich ich nicht Alles mehr hersagen konnte, faßte ich doch die Manier und Richtung, wie man es machen mußte, und nahm wahr, daß er nur so, wie man hier sieht, fort schritt:



Und so begriff ich durch diese einzige Lection die Art und Weise und Richtung. Am folgenden Tage lernte ich auch etwas Anderes machen; denn indem ich alle jene gewöhnlichen und leichten Schritte, die er gemacht hatte, im Gedächtniß behielt, bediente ich mich ihrer, wo sie mir mehr Bequemlichkeit boten und mir nöthig waren. Und sagte zu mir selbst: Bei Gott, dies ist die wahre Art, den Kontrapunkt *alla mente* zu lehren. Und so, meine ich, soll man es machen: denn ein Schüler lernt von einem andern, der ebenfalls Anfänger ist, mehr, als von einem fertigen Meister (*buon Mastro*), abgesehen davon, daß der Meister niemals Dinge ohne Geschmack und Überlegung machen wird, wo der Schüler, der noch nicht viel weiß, sich immer der trivialsten und gewöhnlichsten Gänge bedienen wird. Und wo der Meister sich schämen würde, eine Sache zwei- oder dreimal zu wiederholen, wird der Schüler, weil er des Kontrapunktes noch nicht Herr ist, sich nur dessen bedienen, was ihm erreichbar ist, und in Folge davon Etwas unbedenklich zwei- oder dreimal wiederholen.« (Prattica II, 84—85.)

Dies ist der wörtliche Inhalt des 34. Kapitels. Zacconi war sich der Wichtigkeit und des Werthes bewußt, den seine Mittheilungen über den mündlichen Kontrapunkt besitzen. Er kommt wiederholt darauf zurück. Am Schlusse des zweiten Buches sagt er: »Kontrapunkte werden auf zweierlei Arten gemacht, nämlich einmal im improvisirten Gesange, und sodann im Gesang vom Blatte. Dazu muß ich noch Folgendes bemerken: Macht man sie aus dem Gedächtniß (*alla mente*), so möchte Einer, wenn ihm einmal zwei Quinten oder zwei Oktaven passiren (denn in Beobachtung der Regeln kann man nicht stets so prompt sein und sich vor allen Fehlern hüten, wie zu wünschen wäre), dann, wenn er es zum zweiten mal singt, meinen und sagen: 'S ist gut. Aber anders pflegte der große Adriano [Willaert] zu verfahren, wenn er die dritte Stimme zu einem Duo improvisirte; denn wenn er beim erstmaligen Vortrage einige Kontrapunkt-Schnitzer gemacht hatte, so sagte er nach Wiederholung des Gesanges zu dem neben stehenden Zuhörer: Jetzt erst habe ich es richtig gemacht, — womit er sagen wollte, daß es nicht zu verwundern wäre, wenn ein Mensch beim Improvisiren einen Fehler macht, sondern nur tadelnswerth, solche Fehler zum zweiten Male zu machen und nicht vielmehr bei der Wiederholung zu verbessern.« (Prattica II, 127.)

Diese Erzählung über den großen Willaert hören wir später noch einmal, fast mit denselben Worten: »Don Joseffo Zarlino sagte, als man eines Tages in seiner Gegenwart über ein solches Improvisiren disputirte, daß, wenn Einer beim Kontrapunktiren *alla mente*

zwei Quinten machen würde und, wenn dafür getadelt, entgegnete: Wo sind sie? zeigt sie mir! — es doch ein Fehler bliebe, wenn er bei nochmaligem Singen desselben Kontrapunktes die gemachten Fehler nicht vermiede und sich nicht [den Regeln] anzupassen wüßte. Und in ähnlicher Weise erzählte ich vorhin, daß, wenn Signor Adriano, sein [Zarlino's] Lehrer, beim Improvisiren einer dritten Stimme zu einem Duo, nachdem er sie einmal gesungen hatte, sie häufig mehrmals von neuem sang und dann sagte: Erst jetzt habe ich es gut gemacht, nicht beim ersten Male. Damit wollte er zeigen, daß der Mensch beim Improvisiren manchmal Sachen macht, die er nicht machen würde, wenn er die Feder in der Hand hätte und sich dabei besser vorsehen und es überlegen könnte.« (Prattica II, 153.) Hieraus können wir schließen, daß es Zarlino war, von welchem Zacconi diese Nachricht über Willaert erhielt.

War es nun selbst den größten Meistern nicht erreichbar, im improvisirten Kontrapunkt sich ganz fehlerfrei zu bewegen, so möchte man geneigt sein, derartige Übungen für ziemlich werthlos und die Aufnahme derselben in Lehrbücher für überflüssig zu halten. Aber Zacconi war so entschieden anderer Meinung, daß er es ausdrücklich als einen der Hauptzwecke des zweiten Bandes seiner »Prattica« bezeichnet, diesem mündlichen Kontrapunkt in der Musiklehre zu seinem Rechte zu verhelfen. Er sagt sogar: »Wenn Andere es darauf abgesehen haben, einen Schüler auf dem Papier zu bilden, so daß er gut zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig komponiren kann, bin ich vielmehr darauf bedacht (wie man sieht), einen guten Kontrapunktisten aus dem Kopfe zu bilden: eine Geschicklichkeit, aus welcher der gute Komponist heraus wächst. (*E questo dico perche doue Loro hanno hauuto mira di far vn buon Scolare da cartella, cioè che sappia ben comporre à due à tre à quattro, ed à più voci, io hò hauuto sol mira (come si vede) di far vn buon Contrapuntista alla mente, dalla cui professione poi ne nasce il buon Compositore.*)« (Prattica II, 163.)

Kürzer und entschiedener, als in den letzten Worten, läßt sich die hier zu Grunde liegende Wahrheit nicht aussprechen. War doch der Kontrapunkt überhaupt aus derartigen Samenkörnern erwachsen.

In Zacconi's Zeit war die gute Methode der Unterweisung im mündlichen Kontrapunkt selbst bei den besten Lehrmeistern nur noch ausnahmsweise zu finden. Man legte kein Gewicht mehr darauf; Alles exercirte auf dem Papier und sang vom Papier. Die Theoretiker gewöhnlichen Schlages waren schon unwissend darin, und seit dieser Zeit wurde jene Disciplin nicht mehr verstanden; der »Gradus«

von Fux kennt keinen Kontrapunkt *alla mente*. Der Name freilich ist um 1700 noch bekannt genug, die Sache wird auch heute noch instrumentaliter geübt*), aber ihre ursprüngliche und eigentliche Bedeutung für die Schulung des Sänger-Virtuosen ist verloren gegangen. Im Kontrapunkt *alla mente* erblicken wir das erste Stadium und insofern den Ursprung der kontrapunktisch-harmonischen Musik. Die ältere Bezeichnung dafür, nämlich »Discantus«, scheint sich am längsten in England erhalten zu haben, denn »Descant« bedeutete dort mündliche Zweistimmigkeit, und die Extempore-Sänger nannte man »Descanters«, die mit den »Minstrels« gleich alt waren und auch später, schon zu Zacconi's Zeit, gleich diesen verachtet wurden, weil sie sich weigerten, die künstlichere moderne Musik anzunehmen und vom Papier zu singen. Für eine lebendige Kunstübung ist diese musikalische Disciplin an ihrem Orte noch heute so unentbehrlich, wie jede andere.

Was Zacconi bei Baccusi lernen wollte, hatte er bald erfaßt. Nun machte er sich ohne Verzug auf nach Venedig.

7.

Aspirant des Sängerchores zu S. Marco in Venedig. 1584.

Das Oberhaupt der Musiker der weltberühmten St. Markus-Kapelle war damals *Joseffo Zarlino*. An diesen wurde er warm empfohlen durch eine dortige angesehene alte Nonne Namens Candia, die ihn bei seinem früheren Aufenthalte mit Geld unterstützt hatte zum Ankauf der nöthigen Bücher. Seine Fähigkeiten genügten Zarlino; weil aber zur Zeit sämmtliche Stellen besetzt waren, wurde er nur halb angenommen, d. h. so, daß er bei nächster Vakanz im Tenor das Anrecht zum Eintritt haben sollte ohne zu einem nochmaligen Examen verpflichtet zu sein. Hierdurch konnte er sich immerhin schon als Mitglied dieser erlesenen Musikerschaar betrachten, und bei der ihm eigenen scharfen Beobachtungsgabe erweiterte er im Umgange mit ihr sein musikalisches Wissen nach allen Seiten hin.

Eine Probe von der Art, wie seine Einsicht hier nicht nur im Einzelnen, sondern auch ganz allgemein in den höchsten Fragen der Kunst erhellt wurde, giebt er uns in dem kurzen, aber inhaltschweren 57. Kapitel des ersten Buches, welches ich hier folgen lasse.

*) *Ed. Grell*, der Fux unserer Zeit, führte mitunter den improvisirten Kontrapunkt mit seinen Schülern gesanglich aus, aber nur auf Spaziergängen zur Erheiterung.

»Von den Verfahrungsweisen und Manieren, die viele Musiker gehabt haben beim Komponiren ihrer harmonischen Musikstücke.

(De i riti e maniere c'hanno hauuto molti Musici, in hauer composto le loro Musiche armoniali.)

Es ist eine ganz klare und sichere Sache, daß, da der Geschenke des Herrn viele, um nicht zu sagen unzählige sind, sie von seiner Göttlichen Majestät so vertheilt werden, daß sehr oft Einer wohl das eine, aber nicht das Andere hat.... Das sehen wir auch in der Musik und greifen es mit Händen. Aber da ich von den verschiedenen Stilen und Arten und Manieren verschiedener Kompositionen reden will, so sage ich, daß die harmonische Musik sich durch sieben besondere Eigenschaften bemerklich macht: nämlich durch Kunst, Modulation, Geschmack, Gewebe, Kontrapunkt, Erfindung und gute Anordnung (*dico che la Musica armoniale si distingue in sette particolar distintioni: cioè, in arte, modulatione, diletto, tessitura, contraponto, inuentione, e buona dispositione*). Jede dieser Sachen ist dem Komponisten nöthig, und wo bei ihm eine derselben, sei es wenig oder viel, besonders vorhanden ist (eine aber findet sich seltener als eine andere), von der nimmt ein solcher den Namen und wird gefeiert. Also: in diesem Sinne (ohne Jemand zu nahe zu treten) erinnere ich mich, daß im Jahre 1584, als man eines Tages vor Don Josefo Zarlino über Musik sich unterhielt, in Gegenwart Vieler von genanntem Berufe, und über den Stil von Diesem und Jenem, dann Zarlino obige Sentenz aussprach und darauf noch folgendes Besondere hinzu fügte: 'Was wollt ihr nun sagen? Wer das Eine hat, hat nicht [auch] das Andere, und wer Zwei- oder Dreierlei hat, kann nicht Alles besitzen. Sieh da (sagte er von sich selbst), mein Genius ist begabt für regelmäßige Verwebung und Kunst, ähnlich wie der des anwesenden Costanzo Porta; der Striggio hatte Talent und Gabe zu reizender Modulation, Meister Adriano [Willaert] zu großer Kunst und geschmackvoller Anordnung; Morales hatte Kunst, Kontrapunkt und gute Modulation; Orlando Lasso Modulation, Kunst und vortreffliche Erfindung, und der Palestrina Kunst, Kontrapunkt, vorzüglichste Anordnung und eine folgerichtige Modulation (*Che volete mò voi dire? chi hà vno non hà l'altro, e chi n'hà dua o tre non gli può hauer tutti. Eccò* (*dicendo lui di se stesso*) *che il genio mio, è dedito alla regolar tessitura et arte, come anco è quella del presente Costanzo Porta. Lo Strigio hebbe talento*

e dono di vaga modulatione, M. Adriano di grand' arte e giuditiosa dispositione. Morales hebbe arte, contraponto e buona modulatione. Orlando laßo, modulatione, arte, e bonissima inuentione, et il Palestina), arte, contraponto, ottima dispositione, et vna sequente modulatione*): woher es denn kommt, daß, wer die Sachen jener Autoren einmal gehört hat, sogleich, wenn er später andere Kompositionen von ihnen singt, zu sagen weiß: Dies Werk ist von Dem und Dem.' Und wahrhaftig ist's dann so; denn wenn ein Mensch mehrere Male die Sachen eines Autors gehört hat, kann er sie von andern beim Hören sogleich unterscheiden und sagt: Das ist das Werk von Dem und Dem.« (Prattica II, libro 1, cap. 57 p. 49—50.)

Die Aussprüche Zarlino's sind es also, welche den Inhalt dieses Kapitels bilden. Sie können nicht überschätzt werden. In der That sind diese Urtheile von einer so erhabenen Objektivität, wie sie nur Denen möglich ist, die auf jenen Höhen der Kunst stehen, wo die Einsicht nicht mehr durch niedere Einflüsse getrübt werden kann. Zarlino erhellt durch seine Worte nicht nur die Werke der genannten sieben Meister, seine eigenen eingeschlossen, sondern richtet damit zugleich einen sichern Wegweiser auf in die Kunstgänge seines Jahrhunderts.

Zacconi sollte den ersehnten Zweck, Markussänger zu werden, nicht erreichen, aber zum Glück trotzdem nicht mehr lange am Markte müssig stehen, denn eines Tages kamen zwei Markussänger zu ihm und theilten ihm mit, daß der Kapellmeister des Erzherzogs Karl von Österreich einen Tenor suchte und sie ihn vorgeschlagen hätten. Er gefiel und wurde angenommen, aber ohne Handgeld, weßhalb er erst im nächsten Jahre diesen Dienst antrat. Vierzig Dukaten jährlich wurden ihm zugesichert; die Sänger an St. Marco hatten weniger, nur zehn Scudi d'oro monatlich. In Venedig wurde der Aufenthalt ohnehin ungemüthlich für ihn, denn der Prior des dortigen Klosters der Augustiner hatte ihm den alten Haß in voller Stärke bewahrt, suchte seinen Eintritt in die Markus-Kapelle zu verhindern und verfolgte ihn so energisch und so wirksam, daß er mit knapper Noth dem Gefängnisse entging. So wandte sich denn Zacconi in der Zwischenzeit zum zweiten mal nach dem ruhigen Pavia, wo er bis in die Mitte des nächsten Jahres verweilte und zum Letterato promovirt wurde.

*) Zacconi schreibt stets »Palestina«.

8.

Sänger beim Erzherzog Karl zu Graz. 1585—1590.

Erzherzog Karl, am 3. Juni 1540 geboren, ein sehr angesehener und einflußreicher Fürst, Vater des späteren Kaisers Ferdinand II., residirte zu Graz, wo er sich eine ziemlich zahlreiche Kapelle hielt. In dieselbe wurde Zacconi als Musiker und Sänger aufgenommen am 10. Juli 1585 mit einer Besoldung von monatlich acht Gulden (40 Lire venezianisch) nebst Kleidung und Festgeschenken.

In dieser Stellung verblieb er fünf Jahre. Es war die glücklichste und musikalisch fruchtbarste Zeit seines Lebens. Er hatte einen gütigen, freigebigen Herrn, angenehme Kollegen, einen leichten Dienst, vielfache Gelegenheit, durch Studium wie auch durch häufige Berührung mit den Mitgliedern der kaiserlichen Kapelle in Wien seine Kenntnisse zu bereichern, und hinreichende Muße zu innerer Sammlung und Verarbeitung des Gelernten. Hier in Graz entwarf er den Plan zu seiner »Prattica« und brachte dieselbe auch schon größtentheils zu Papier, nicht nur den Entwurf des 1592 erschienenen ersten Bandes, sondern auch »einen guten Theil« des zweiten. In der am 4. Oktober 1622 unterzeichneten Dedikation dieser zweiten »Prattica« an Karl's Tochter Magdalena, Großherzogin von Toscana, erzählt er solches, und bekennt, daß er diesem Fürstenhause durch »das Band ewiger Dankbarkeit« sich verbunden fühle.

Leider war dieses Glück von kurzer Dauer, denn Erzherzog Karl starb schon am 10. Juli 1590. Sein Sohn Ferdinand war damals erst zwanzig Jahre alt und studirte noch in Ingolstadt, die Hofhaltung wurde daher aufgelöst. Sämmtliche Diener bezogen noch für drei weitere Monate ihr Gehalt. Weil nun die Kapelle sehr gut war, so suchte man die besten Kräfte zu erhalten, theils für die kaiserliche Kapelle in Wien, theils für die Hofkapelle in München. Der Kaiser machte zuerst eine Auswahl, darauf der Herzog Wilhelm V. von Bayern, dessen Schwester Maria des verstorbenen Erzherzogs Gemahlin war. Zacconi befand sich unter den vom Kaiser Erwählten und sollte nach Prag kommen, bat aber, nach München gehen zu dürfen, wo Orlando Lasso die Kapelle leitete. Dahin kam er denn auch. Die Erzherzogin-Wittwe gab ihm Empfehlungsbriefe an ihren Bruder mit, er wurde daher gut aufgenommen.

9.

Tenorist in der herzoglichen Kapelle zu München. 1591—1596.

Zacconi hat nicht genau angegeben, wann er in diese Kapelle eintrat, aber aus den Hofzahlamts-Rechnungen ist zu entnehmen,

daß es am 1 Juli 1591 geschah.*) Er war kaum in München warm geworden, als er sich Urlaub erbat für Venedig, um daselbst den ersten Band seiner »Prattica« drucken zu lassen. Wir dürfen annehmen, daß er das umfangreiche Werk in den zwölf freien Monaten vom Juli 1590 bis dahin 1591 in Graz völlig ausarbeitete und fertig mit nach München brachte. In Venedig hielt ihn der Druck desselben vier Monate lang fest, darauf besuchte er die Seinigen in Pesaro und kehrte dann zu Pferde über Ferrara nach München zurück. Hier blieb er noch einige Jahre im Dienst, aber die Glanzzeit dieser Kapelle war dahin. 1593 begleiteten die Sänger den Herzog auf den Reichstag nach Regensburg, auch der bereits kränkliche und halbwegs invalide Orlando Lasso, mit welchem Zacconi sich sehr gut stand, zog mit.

Aus den in der Anmerkung*) mitgetheilten Aufzeichnungen ist zu entnehmen, daß er von der ihm zugesicherten Besoldung nur wenig erhalten hat. Als ihm 1592 während des Urlaubs seine Bezüge gekürzt wurden, konnte er noch hoffen, für die »Prattica«, welche er seinem Herrn (*»mio Padrone«*) dedicirt hatte, ein ansehnliches Gnadengeschenk zu erhalten, um so mehr, da das Werk ein Graz-Münchener Produkt und durch den Tod des Erzherzogs Karl, dem es, wie Zacconi in der Zuschrift an den Herzog vom 1. Oktober 1592 sagt, gewidmet werden sollte, nun gleichsam verwaist war. Groß war daher seine Enttäuschung, als der Fürst ihm für das Buch nur 25 Gulden oder 20 Thaler reichen ließ, während er

*) Herr Dr. A. Sandberger hat die Güte gehabt, die betreffenden Eintragungen für mich auszuziehen. Ihm verdanke ich es daher, daß ich in den Stand gesetzt bin, Alles mittheilen zu können, was in diesen Acten über unsern Sänger zu finden ist. Nur die folgenden vier Eintragungen des Zahlmeisters sind vorhanden:

1591. Frater Ludouicus Jacobinus St. Augustin ordens Tenorist hat das Jar fl. 180 Laut frl. [fürstlicher] anschaff Zetl hineben so den 12. Octobris A°. 91 datiert mit bezallung derselben von prima Jullij diß Jaars angefangen. Demnach Ich Jme biß zu endt de A°. 91 von ernenter Zeit an Per die letzten Zway Quartal dann Er hernach geurlaubt bezallt fl. 90 (S. 566a.)

1592. Fratter Ludouicus Jacobinus sant Augustinj Ordens Tennorist für seinen Jerlichen soldt fl. 180 — Jme ist aber merer [mehr] durch mich nit bezallt worden Als fl. 75. (S. 510a.)

1594. Fratter Ludouicus Jacobinus St. Augustin ordenß, Tenorist dem ist Ann seiner 180 fl. Nihil salt. — . . . fl. — (S. 439a.)

1595. frater Jacobino Ludouicus St. Augustin Ordens Tenoristen zalt. Nihil. (S. 501.)«

Daß der Name »Zacconi« in diesen Rechnungen nicht verkommt, ist erklärlich, da der Sänger nur noch Frater Lodovico oder Ludovicus genannt wurde. Dagegen läßt sich nicht nachweisen, weßhalb ihm hier auch der Name »Jacobinus« beigelegt ist.

dem Tiburtio Massaino für seine sechsstimmigen Motetten 60 Thaler*) und einem Sänger aus Florenz sogar 100 Thaler nebst einer silbernen Tasse schenkte. Dem Zacconi war die Geldnoth des Hofes freilich bekannt, aber diese ungleiche Behandlung verletzte ihn tief. Als er sich darüber beschwerte, wurde ihm erwidert, er stände als Ordensbruder allein und hätte ja auch die Religion, Jene aber hätten Weib und Kind. Aus den Zahlungsregistern muß man schließen, daß ihm seit 1592 überhaupt nichts mehr ordnungsmäßig ausgezahlt wurde. Zu diesen Verdrießlichkeiten kam noch, daß Orlando Lasso am 3. Juni 1594 starb, und als diese große Leuchte der Musik erloschen war, hatte die Münchener Kapelle eigentlich keinen Reiz mehr für ihn. Er ging darauf 1595 abermals nach Italien, offenbar nur als Quartiermacher. Denn vertröstete man ihn auf die »Religion« als seine Nährerin, so mußte er sich erinnern, daß er dann doch nur in seinem Vaterlande einen angemessenen Wirkungskreis finden konnte. Er verließ nun München im Jahre 1596. Damit beendete er seine amtliche Thätigkeit als Kunstsänger und entschied sich dafür, dem geistlichen Berufe sein folgendes Leben zu widmen.

Sein Übergang oder vielmehr Rückgang aus dem musikalischen auf das geistliche Gebiet hat eine mehr als persönliche Bedeutung, denn er geschah zu einer Zeit, wo diejenige Kunstweise, in welche Zacconi mit seiner ganzen Existenz verflochten war, ihren Abschluß erreicht hatte und wo in Folge dessen selbst die bisher glänzendsten musikalischen Kapellen in Verfall geriethen oder sich nach den Bedürfnissen einer neuen Zeit umbildeten.

10.

Ordensgeistlicher und Prediger in Italien bis zu seinem Tode. 1596—1627. Seine beiden Sammlungen musikalischer Kanons mit Erklärungen aus den Jahren 1583 und 1625.

Auf der Reise in sein Vaterland kam er zunächst nach Venedig, und hier zeigte es sich sofort, wie wenig er gewillt oder im Stande war, die Musik zu vergessen. Denn als er fand, daß seine »Prattica« sich schlecht verkauft hatte, veranstaltete er davon ohne weiteres eine neue Titel-Ausgabe, die Bartolomeo Carampello 1596 in den Handel brachte. Daß dieses wirklich nur der alte Druck mit einem neuen Titel war, könnte bezweifelt werden, weil Zacconi unten S. 565 sagt, er habe Gesänge der kaiserlichen Kapelle in Wien

*) Diese sechsstimmigen Motetten des Prager Kapellmeisters Massaino scheinen unbekannt zu sein, ich finde sie nirgends verzeichnet.

durchforscht »anläßlich der zweiten Ausgabe« seiner Prattica (»*per occasione dell' altra mia Prima Prattica Musicale*«), woraus nebenbei erhellt, daß er nach seinem Abgange von München sich zunächst nach Wien wandte. Durch eine Vergleichung der beiden Ausgaben ließe sich diese Frage leicht entscheiden, wenn nur eins von den 1592 publicirten Exemplaren aufzufinden wäre. Aber nach einer Mittheilung von Dr. Sandberger besitzt selbst München ein solches nicht; das Dedications-Exemplar, welches Zacconi seinem Fürsten überreichte, ist also nicht in der dortigen Bibliothek aufbewahrt. Daß kein Neudruck statt gefunden hat, lehrt wohl schon das doppelt vorhandene Blatt 50. von welchen das Zweite nachträglich hinzu gefügt wurde, um die dort mitgetheilten beiden Musikstücke zu vervollständigen, denn anfangs fehlte die letzte Hälfte des ersten sowie die erste des zweiten Stückes, und die Art der jetzigen immerhin unvollkommenen Ergänzung sieht ganz aus wie eine spätere nothdürftige Korrektur.

Den Predigt-Stil hatte er sich in seiner Schreibweise leider zu sehr bewahrt, aber aus der Predigt-Praxis war er seit zehn Jahren etwas heraus gekommen, deßhalb mußte seine nächste Sorge sein, sich wieder einzuüben, und das führte er vorsichtig an kleinen Orten aus in der Umgegend von Trient, welches ihm vom Kardinal seines Ordens angewiesen war. Erst nachdem er einige Zeit solche Prediger-Reisen unternommen hatte, ging er nach Pesaro. 1601 ward er auf sechs Monate als Generalvikar seines Ordens nach Candia gesandt. Nach der Rückkehr predigte er in Verona und an verschiedenen Orten, namentlich in den Abbruzzen. Später wurde er Prior. Sein Wirken war also in diesem Berufe, äußerlich betrachtet, ein erfolgreicheres, als in dem musikalischen.

Nur bis 1608 hat er seine Autobiographie fortgesetzt. Aber auch wenn sie weiter geführt wäre, würde es zwecklos sein, an der Hand derselben hier seiner geistlichen Thätigkeit in ihren einzelnen Schritten zu folgen. Trotzdem bleibt ihre vorzeitige Beendigung zu bedauern, denn im weiteren Verlaufe hätte Zacconi uns ohne Zweifel erzählt, unter welchen Anregungen die alte Musikliebe wieder stärker wurde, und ihn zur Veröffentlichüng des zweiten Bandes seiner »Prattica di Musica« veranlaßte. Darüber wissen wir jetzt nichts. Es ist aber als gewiß anzunehmen, daß sich beständig einige Schüler fanden, die seinen gediegenen Unterricht erbaten und erhielten.

Auch nach Herausgabe der zweiten »Prattica« (1622) war er in seinen Mußestunden noch emsig musikalisch beschäftigt. Das letzte Lebenszeichen, welches wir über diese Thätigkeit besitzen, findet sich bei Burney (History III, 518), der erzählt, Pater Martini habe ihm eine Handschrift von Zacconi gezeigt, in welcher dieser die im

Jahre 1610 in Rom gedruckten berühmten 110 Kanons über die Melodie der Hymne *Ave maris stella* von Soriano sämmtlich aufgelöst und mit Bemerkungen versehen hatte. Diese Handschrift befindet sich nach Gaspari jetzt im Liceo zu Bologna; die Bemerkungen und Erklärungen, welche Zacconi seinen Auflösungen der Kanons hinzu fügte, gehen aber nur bis zur neunzehnten Nummer. Dabei ist es besonders interessant zu erfahren, daß in der Oliveriana zu Pesaro ein Autograph Zacconi's von 354 Folioseiten aufbewahrt wird, welches betitelt ist: »*Canoni musicali, tratti da diversi autori, con le loro divisioni et interpretazioni, per comune utilità di coloro che bramano di sapere ciò che a quest' arte appartiene, composto dal P. Baccell.e Fr. Lodovico Zacconi dell' Ordine Eremitano di S. Agostino da Pesaro circa l'anno 1583.*«*) Ist diese Mittheilung korrekt, so bilden kanonische Arbeiten die frühesten und zugleich die spätesten Lehrschriften, welche uns von Zacconi erhalten sind, gleichsam seine erste und seine letzte musikalische Liebe. Daß er den Kanon ganz besonders in sein Herz geschlossen hatte, lehren seine beiden gedruckten Bücher. Nur diese kurze Mittheilung können wir dem Gegenstande hier widmen. Derselbe wird sicherlich einmal ausführlicher dargestellt werden, was er auch in vollem Maaße verdient.

Sein Scharfsinn erstreckte sich auch noch auf viele andere Gebiete. Er war ein hervorragend erfinderischer Kopf, der immer neue Wege suchte. Als er sich noch in Deutschland aufhielt, konstruirte er eine Maschine zum Wasserheben, was ihm halb scherzend, halb spottend den Titel *Il frate dal moto perpetuo* eintrug. Ferner machte er Entwürfe zum Kupferstechen, und Anderes der Art. Das Alles hat er in der Autobiographie ausführlich beschrieben.

Er starb in seinem Berufe am 23. März 1627. Sein Ende war ergreifend. Er leitete den Gottesdienst in der Kirche eines kleinen Ortes Namens Fiorenzuola in der Nähe von Pesaro, und während der würdige 72jährige Greis dort auf der Kanzel stand und seine Predigt hielt, rührte ihn der Schlag, und er war verschieden. In der Kirche seines Ordens zu Pesaro wurde er begraben.**)

Musiker, die zugleich dem geistlichen Stande angehörten, waren in Italien bis in's 18. Jahrhundert hinein sehr häufig; aber fast ohne Ausnahme aßen sie ihr Brod von der musikalischen Praxis und krochen erst am Lebensabend wohl in's Kloster zurück. Zacconi nimmt daher unter ihnen eine gesonderte Stellung ein. Genau

*) *Gaspari*, Catalogo del Liceo mus. di Bologna I, 266.

**) Nach handschriftlichen Nachrichten in der Oliveriana zu Pesaro, mitgeheilt von *Gaspari*, Catalogo del Liceo mus. di Bologna I, 266.

hundert Jahre später erschien wieder ein ihm ähnlicher italienischer Musiker von noch reicherer Begabung, ebenfalls Meistersänger und dabei schöpferischer, vollendeter Komponist, außerdem nicht nur Geistlicher, sondern sogar Staatsmann von höchstem Range, der Bischof *Agostino Steffani*, der aber in seinem Lebensgange schließlich auch um so viel unglücklicher war, wie er unseren Zacconi an Begabung und äußerer Stellung überragte. Wenn Fra Lodovico Zacconi sein Leben überschaute, so fand er sicherlich nicht, daß er Alles erreicht hatte, was ihm einst in jugendlichen Hoffnungen vorschwebte, namentlich nicht auf musikalischem Gebiete; aber sein Wesen schloß sich in bescheidenen Grenzen befriedigt zusammen und macht daher einen wohlthuend harmonischen Eindruck.

11.

Als selbständiger, das ganze Gebiet der praktischen Musik überschauender Beobachter nimmt Zacconi einen sehr hohen Rang ein und unter seinen Zeitgenossen gewissermaßen eine Ausnahmestellung; als Schriftsteller dagegen besitzt er gerade diejenigen Mängel, welche die Leser verscheuchen oder ermüden. Diese Mängel werden noch mehr empfunden durch den kleinen Druck mit Abkürzungen, den er gewählt haben wird, um Kosten zu sparen. Wie stechen Zarlino's schön gedruckte und bei aller Breite auch klar stilisirte Schriften dagegen ab! Kein Wunder also, daß Zacconi's Bücher wohl eine achtungsvolle Aufnahme und selbst Bewunderung, aber nicht eine sehr große Verbreitung fanden. Die äußeren Umstände waren auch nicht mehr günstig. Seit 1590 war die Aufmerksamkeit auf derartige Lehren nicht so willig und ungetheilt gerichtet, wie früher; die musikalischen Interessen fingen an, sich anderen Dingen zuzuwenden.

Vieles von dem, was Zacconi schon in der ersten »Prattica« vorbrachte, war in gedruckten Büchern darzulegen damals sehr ungewöhnlich, so daß er ohne Übertreibung behaupten konnte, die Musiker hätten früher ihre Geheimnisse lieber mit in's Grab genommen, als sie aufgeschrieben. Ein Beispiel von diesem alten Schlage führt er uns in dem berühmten Meister Costanzo Porta vor, »von dem mir zu Ohren gekommen ist, daß er im Jahre 1595, als er in Padua den ersten Theil meiner »Prattica di Musica« sah, der drei Jahre zuvor in Venedig gedruckt worden war, zu seinen umstehenden Schülern, die mit ihm in der Bibliothek waren, gesagt hat: Nicht für tausend Dukaten würde ich die Geheimnisse hergegeben haben, die dieser Mönch kund gemacht hat.« (Prattica II, 5.)

Weil ich aber damals, setzt Zacconi hinzu, nur Weniges bekannt gegeben hatte im Vergleich zu dem, was ich hätte sagen können, so entschloß ich mich jetzt, diesen zweiten Theil hinzu zu fügen. In der That hat Bruder Lodovico in seinen Büchern manches ausgeplaudert, was die Lehrmeister gewohnt waren, nur einem kleinen Kreise von Schülern gegen klingende Vergeltung mündlich mitzutheilen.*)

Von der Musiktheorie Zacconi's einen vollständigen, alles Einzelne erschöpfenden Bericht zu geben, ist nicht die Aufgabe der gegenwärtigen Arbeit, denn wir haben hier nur die gesanglichen Fäden zu verfolgen, die das Ganze durchziehen. Aus seiner weiteren Musiklehre sind dabei lediglich diejenigen Theile zu berühren, welche den Autor besonders charakterisiren und sein Verhältniß namentlich zu den jüngeren Zeitgenossen deutlich machen. Die ihm eigene Besonnenheit gründete sich auf eine, trotz aller gewundenen und verwickelten Ausdrucksweise, klare Einsicht in die Sache. Leidenschaft, Streitsucht, Rechthaberei waren ihm fremd; hierdurch unterschied er sich sehr zu seinem Vortheil u. a. von Artusi. Dabei hielt er aber an seinen Ansichten, die er meistens schon früh sich gebildet hatte, lebenslang hartnäckig fest und vertheidigte das Alte gegen die jüngeren Musiker, die es schon mehr und mehr preisgaben, so daß er diesen Neuerern als ein Reaktionär vorkommen mußte.

12.

Namentlich hinsichtlich gewisser Hauptpunkte in der Notation der Musik bemühte er sich zu beweisen, daß die Zeitgenossen nicht mehr die alten wahren Grundsätze befolgten.

Dies betraf zunächst den Gebrauch des weißen Achtels (*Chroma bianca* ♪). Zacconi führt beistimmend an, daß Orlando Lasso und der kaiserliche Kapellmeister Filippo di Monte 1593 in Regensburg, wohin sie ihren Fürsten zum Reichstage gefolgt waren, hinsichtlich des Gebrauchs weißer Chromen, wie ihn u. a. der große Madrigalist Luca Marenzio begünstigte, ausriefen: »Diese Modernen bilden sich

*) Von Costanzo Porta ist im Liceo musicale zu Bologna ein Manuskript erhalten »*Trattato di Contrapunto*«, welches er gegen Ende des 16. Jahrhunderts geschrieben hat. Als Autograph Porta's war dasselbe 1892 in der italienischen Abtheilung der Wiener Musik-Ausstellung zu sehen. Nach der Bemerkung im italienischen Ausstellungs-Katalog (S. 11) besteht dieses Manuskript aber nur aus zwanglosen Studien, Notizen und Beispielen, bildet also kein wirkliches Kompendium, dürfte deßhalb auch zu einer Vergleichung mit Zacconi's Lehrbüchern kaum geeignet sein.

nach ihren Launen willkürlich andre Regeln, als die alten waren, und es wird nöthig sein, einmal gründlich dagegen zu reden, denn das musikalische Wissen geräth durch solche Konfusion in Verfall.« (Prattica II, 13.) Und in diesem Tone schalten die Beiden weiter, setzt Zacconi hinzu, und meint ebenfalls, man müsse, »wenn Einem Gesänge dieser Art vorgelegt würden, die Autoren erst fragen, wie man sie singen solle.« In der That wählten die neueren Madrigalisten die weiße Chrome als Bezeichnung, um damit einen breiteren, aber nicht schleppend langsamen Vortrag anzudeuten, und so finden wir die ♪-Note auch noch bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts angewandt, besonders häufig in Steffani's Kammerduetten. Wenn der große Orlando Lasso, dessen weltliche Gesänge mit Recht überall gesungen und bewundert wurden, und F. di Monte, der weit mehr glücklicher und beliebter Madrigalist als Kirchenkomponist war, auf das weiße Achtel schalten, so habe ich sie im Verdacht, daß ihre Erregung nicht ganz frei war von Eifersucht auf den jüngeren und »süßesten Schwan Italiens«, Luca Marenzio, der im Madrigal alle seine Vorgänger überstrahlte.

Auch die Ligaturen der Alten nimmt er gegen Ad. Banchieri in Schutz. (Prattica II, 15.) Und noch in anderen Pankten widerspricht er ihm, wobei er überall bemüht ist, den wahren Sinn und guten Grund der früheren Praxis zu rechtfertigen.

Besonders nachdrücklich erklärt er sich gegen die Vermengung der Proportionen, Prolationen, Triplen, Sesquialteren und Hemiolen. Von den Praktikern führt er hierbei, als auf dem verkehrten modernen Wege wandelnd, den Kapellmeister Gio. Croce an, der ebenfalls habe klüger sein wollen, als die Alten. Von »diesen falschen Meinungen der Modernen« und ihren Praktiken klagt er: »Heutigen Tages ist es zu solcher Willkür der Komponisten gekommen, dass sie sich jegliche Freiheit nehmen, nach ihrer eigenen Art zu setzen, unter geringer Obacht auf die alten Grundregeln.« (Prattica II, 22.) Zu den »ungeheuerlichen und häßlichen Dingen«, die dabei heraus kommen, rechnet er besonders die Irrthümer hinsichtlich der Proportionen. Daß die Proportionen des ungleichen Taktes Triplen, Sequialteren und Hemiolen genannt wurden, hatte Zarlino veranlaßt. Bereits in seiner ersten Prattica, bemerkt Zacconi, habe er das Richtige gegen Zarlino hervor gehoben, aber dabei »den Namen desselben aus größtem Respekt verschwiegen«, und er »würde ihn aus Achtung vor einem solchen Autor« auch noch jetzt verschweigen«, wenn nicht »andere würdige Autoren« wie Tigrini und Cerreto ihm darin gefolgt wären. Zarlino, Tigrini und Cerreto waren im Übrigen diejenigen, welche er als Tonlehrer am meisten respektirte; mit einer reichen Sammlung

von Kompositions-Beispielen aus ihren Büchern, wie aus denen von Banchieri und Diruta, füllt er von p. 163 an den größten Theil des dritten Buches seiner zweiten »Prattica«. Was den Sinn der alten Bezeichnung anlangt, so war Zacconi unzweifelhaft im Recht; aber die Andern waren wenigstens insofern auch im Recht, als sie sich bemühten, der zu weiterer Entwicklung hin drängenden Musik eine etwas leichtere Aufzeichnung zu ermöglichen. Seinen Zweck, den genannten »Irrthum aus dem Gebrauche zu entfernen«, konnte Zacconi deßhalb vorläufig nicht erreichen, denn was die Praxis erleichtert, sei es auch noch so anfechtbar, behält jeweilig stets die Oberhand.

Der erwähnte Übelstand war keineswegs ein äußerlicher, sondern griff tief in die Musik ein. Zacconi empfand dies sehr wohl, und daraus erklärt sich sein Widerstand. »Dies sage ich — schreibt er später —, weil ich seufzend beklage, daß die modernen Sänger nicht mehr die köstlichen und schönen alten Stücke kennen und sie nicht mehr singen können. Ich meine nicht die Gesänge in verschiedenen Tonarten oder mit vielen gegensätzlichen Zahlen, oder die Messen über *Omame* [l'homme armé], die Morales und Palestrina komponirten, sondern ich spreche von den gewöhnlichen Proportionen, die man heutigen Tages singt. Denn obgleich das *Magnificat* in hundert Kirchen gesungen wird, bin ich doch so kühn, zu behaupten, daß man in keiner das *Gloria patri* des ersten Tones singt, und zwar deßhalb nicht, weil es in guter und eigenartiger Proportion gewebt ist, obwohl es von Jedermann müßte gesungen werden. Und was sollen wir erst von den modernen Komponisten (abgesehen von den gelehrten und guten) sagen? Doch ich bin mehr als betrübt und überladen, wenn ich Werke von Diesem und Jenem sehe, denen ein Tempuszeichen voraus geht, welches sie nicht haben dürfen, verziert mit regellosen Proportionen und ohne reifliche Überlegung: daß sich Josquin, Gio. Mouton und ihre Genossen bei Lebzeiten abgewandt und sich bekreuzigt hätten über eine so geringe Kenntniß und schlechte Handhabung seitens der heutigen Komponisten. Das sage ich, um die Lebenden und namentlich jene braven Studirenden, welche in Zukunft kommen werden, zu warnen.« (Prattica II, 54.)

Nicht Alles theile ich hier mit, was er über den Gegenstand gesagt hat, um seinem Herzen Luft zu machen, und noch weniger kann ich mich auf allgemeine sachliche Erläuterungen darüber einlassen: denn die Darstellung der Lehre Zacconi's von den Proportionen- und ihrem Verhältniß zu den andern Vorzeichnungen der Notation beansprucht großen Raum und erfordert eine besondere Untersuchung, wenn man, wie es hier geschehen müßte, die Um-

wandlung berücksichtigen will, welche sich nach und nach in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten und den ersten des siebzehnten Jahrhunderts vollzog.

13.

Ist Zacconi mit dem soeben Mitgetheilten in seiner zweiten »Prattica« als ein sehr entschiedener Anhänger und Vertheidiger des Alten und als Tadler der Neuerungen seiner Zeitgenossen aufgetreten, so werden wir ihn nun kennen lernen als verständnißvollen, wohlwollenden Beurtheiler derjenigen neuen Weisen im Gesange wie im Tonsatze, welche mit seiner eigenen früheren Praxis im Einklange waren.

Über das Werthverhältniß der verschiedenen mehrstimmigen Kompositionen, sowie der verschiedenen menschlichen Stimmen zu einander hat er sich im 64. Kapitel des ersten Buches seiner zweiten »Prattica« erklärt. Dabei kommt auch die einzige Stelle vor, in welcher er den Sologesang erwähnt, den virtuose Sänger mit delikater Stimme in mehrstimmigen Sätzen als einen besonderen Leckerbissen zu produziren pflegten. Dieses Solosingen wurde mit der Zeit immer gebräuchlicher, war aber für Zacconi etwas Allbekanntes, in allen Kapellen Übliches; und in diesem Sinne, keineswegs aber als eine ausschließliche Errungenschaft der neuesten Zeit, bespricht er dasselbe hier.

Er bemerkt zunächst, daß »ein Terzett besser klingt, als ein Duo, ein Stück zu vier Stimmen besser als eins zu drei, und eins zu fünf besser als eins zu vier«. Die Vierstimmigkeit sieht er insofern für das Vollkommene an, weil in ihr die natürlichen vier Theile oder Arten der Stimme — Baß, Tenor, Contralt und Sopran — am einfachsten sich darstellen: denn wenn auch Kompositionen zu fünf, sechs und mehr Stimmen von größerer Wirkung sein mögen, so lösen sie sich doch immer wieder in Vierstimmigkeit auf als in die einfachste und natürlichste Bewegung. In einer gut gewebten und geordneten Vierstimmigkeit besteht die Vollkommenheit. Die fünfstimmigen Sätze sind besonders günstig für melodische Führung (*nelle à cinque consiste la uera melodia*), die acht- und zwölfstimmigen oder mehrchörigen für Annehmlichkeit und Fülle des Klanges. Eine besondere Aufmerksamkeit erregt es, wenn in vier-, fünf- oder mehrstimmigen Sätzen zwei Stimmen hervor treten und allein zusammen singen; und ein erlesener Genuß ist es, »wenn ein guter Sänger mit einer schönen Stimme solo singt, während die andern Stimmen des Stückes gespielt werden (*ma l'attentione si caua quando*

due soli fra le quattro cinque ò più parti cantano insieme, e l'esquisitezza quando ch'una bella uoce, e bel cantante sonandosi l'altre parti canta solo); denn hier hat man Alles, was man wünschen kann: Melodie, Geschmack, Anmuth und völlige Befriedigung.«

Untersucht man nun (fährt er fort), wodurch ein solches Wohlgefallen am meisten erregt wird, so ist es von den Stimmen der Sopran, welchem man in dieser Hinsicht die erste Stelle einräumen muß. Auf ihn folgen die anderen Stimmen gradweise; nach dem Sopran gefällt am meisten der Contralt, nach diesem der Tenor, nach dem Tenor der Baß. Die Bässe sind die am wenigsten dankbaren Stimmen für Sologesang, und man sollte sie nie für einen solchen zulassen, es sei denn, daß ein Bassist eine ausgesucht schöne Stimme hat. Ein solcher muß dann aber zu seinem Vortrage Kantilenen wählen, die durch eine feine, zierliche Melodie hervor stechen, und jene holperigen, sprunghaften Baßpartien vermeiden, welche von den Komponisten nur gesetzt sind, um die Harmonie zu füllen und deßhalb auch nicht sorglicher ausgebildet wurden, als zu diesem Zwecke nöthig war. Dasselbe gilt freilich auch von den andern Stimmen, aber bei diesen nicht in einem solchen Maaße, weil die drei oberen Stimmen an sich schon mehr melodiös gehalten sind und in den Tönen kontinuirlicher fortschreiten. Wer nun mit einer von ihnen etwas unternehmen will, der prüfe Stimme und Manieren, letztere so, wie sie in Übung sind, und bilde sich dann daraus einen Gesang nach seinen Kräften. Denselben probiere er zuerst mit einem Spieler auf einem Instrument, und sodann bediene er sich dieses Gesangstückes nach seinem Gutdünken.

»Dies habe ich bereitwillig (*uolontieri*) gesagt, aus zwei Gründen: einmal, damit die Sänger mit ihrer Leistung Ehre einlegen; sodann aber, um auf eine monstruöse Eigenthümlichkeit hinzuweisen, die in solchem Mißbrauch ist, daß man sie als heute ganz allgemein verbreitet bezeichnen darf. Dieser Mißbrauch ist folgender. Da so sehr viele hübsche römische zweistimmige Gesänge heraus gekommen sind und täglich noch mehrere der Art heraus kommen, so nimmt sich nun jeder Sänger die Freiheit, sie unvorbereitet zur Orgel absingen zu wollen (*di uolerle all' improuiso in Organo cantare*). Dabei beachtet man aber nicht, daß sie voll sind von Verzierungen und sehr hübschen Accenten [die studirt sein wollen], wie die Sänger denn schon aus den anfänglich gesungenen Stücken lernen könnten, daß die Accente und Verzierungen nur diejenigen Affekte gut ausdrücken, für welche sie bestimmt sind, und nur dann, wenn solches geschieht, dem Sänger Ehre und Ruhm eintragen.« (Prattica II, 55.)

Zacconi drückt sich hinsichtlich der hübschen zweistimmigen

römischen Gesänge leider sehr unbestimmt aus. Aber da es sich selbstverständlich nur um Stücke zu kirchlichen Texten handeln kann, so müssen wir hier an diejenige Musik denken, zu welcher *L. Viadana* in Rom gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Impuls gab. Wir erfahren hier nun, daß die Erleichterung, welche Viadana durch seine Anordnung des Satzes namentlich kleineren Chören und den Solisten verschaffte, die Sänger nicht gediegener, sondern in ihrem Studium leichtsinniger machte; denn die sorgfältige Vorbereitung, wie sie früher üblich und nothwendig war, schien bei den bequem aufgezeichneten und durch Orgelbegleitung sicher zusammen gehaltenen Partien nun nicht mehr erforderlich zu sein, was aber im gesanglichen Vortrage eine große Verflachung herbei führte. Zacconi bespricht hier Kompositionen und Gesangweisen, die erst nach dem Erscheinen seiner ersten »Prattica« aufgekommen waren, nicht nur mit Verständniß, sondern sogar mit einer gewissen Vorliebe. Was er bei dieser, mehr auf solistischen Vortrag berechneten Musik tadelt, betrifft lediglich die leichtsinnige Ausführung; die Musik selbst, ihre Einrichtung für Sologesang, billigt und lobt er. Dabei ist es bezeichnend, daß er für die neue Weise, in welcher hier Kompositionen für Gesang eingerichtet sind, nicht auch einen neuen gesanglichen Vortrag kennt, sondern alles, was gut und richtig ist im Gesange, bereits in der früheren Kunst als vollständig vorhanden ansieht. Im Gebiete des Kunstgesanges konnten die Reformer um 1600 ihn nichts Neues lehren.

14.

In dem Vorstehenden hat er sich mit seiner Zeit gesanglich auseinander gesetzt; im zehnten Kapitel des zweiten Buches geschieht es harmonisch. Dieses Kapitel handelt »Von den Dissonanzen (*Delle Dissonanze*)« und lehrt, daß er wenigstens kein engherziger Reaktionär war, wie Artusi, sondern durch größere Kenntniß und völligere Beherrschung der Kunst sich auch eine unbefangenere Beurtheilung erworben und beständig bewahrt hatte. In diesem Kapitel bringt er einen Gegenstand zur Sprache, der uns heute bekannter ist, als viele andere Theile der alten Musikpraxis, nämlich die viel umstrittene abweichende Behandlung der Dissonanzen durch Monteverdi.

Neues enthalten seine allgemeinen Bemerkungen über die Dissonanzen nicht; neu und liberal gedacht ist aber, daß er den freien Eintritt der Septime auf Veranlassung herber Textworte ebenfalls zu denjenigen erlaubten Dissonanzen rechnet, die zur Erzielung des

beabsichtigten Ausdruckes besonders scharf und mißtönend gemacht werden können. In dieser Hinsicht war ihm vor allem lehrreich die Musik Monteverdi's, des angesehensten und einflußreichsten Tonsetzers um 1620; denn mit der Erwähnung des einen Beispiels, wo Monteverdi die Septime nach einer Pause frei eintreten läßt [Notenbeispiel], begnügt Zacconi sich nicht, sondern er sagt ausdrücklich, »die Werke des Sigr. Claudio Monte Verde sieht man fast voll« von Stellen, wo »bei besonderen Affekten«, nur um den Sänger zu veranlassen, in der Betonung solcher Stellen größeren Geschmack zu beweisen, die Dissonanzen abweichend von dem bisher Gebräuchlichen gesetzt sind. Man gewahrt hier wieder, daß es bei Zacconi überall der Sänger war, der da den richtigen Weg fand, wo die bloßen Theoretiker strauchelten. Gesangliche Rücksichten im ursprünglichsten und weitesten Sinne, im Sinne des Wortausdruckes und der dadurch bewirkten Sachdarstellung, waren es in der That, welche als die eigentlichen Erreger solcher Neuerungen angesehen werden müssen. Ausführende Sänger kamen in dem Bestreben, die Worte nachdrücklich und schön auszusprechen, auf Manches, was noch kein Komponist aufgeschrieben hatte. Niemand hätte sie z. B. gehindert, die obige Stelle in Monteverdi's Madrigal, angenommen, er würde sie alt-regelrecht [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] geschrieben haben, ungefähr so mit einer Zwischenpause vorzutragen, wie sie jetzt vom Komponisten notirt ist.

Diese Spürnase des Sängers läßt unsern Zacconi auch denjenigen Meister aus älterer Zeit finden, der als der wahre Vorläufer Monteverdi's anzusehen ist, Ciprian de Rore, auf den er keineswegs nur deßhalb kommt, weil bereits Monteverdi selber ihn zu seiner Rechtfertigung angeführt hatte. Von Ciprian giebt er das Beispiel [Notenbeispiel] aus einer Motette, welches zwar anders aussieht, als das Monteverdi'sche, aber diesem hinsichtlich des Affekts der Worte, worauf es hier allein ankommt, ganz gleich ist; denn die Sexte ist hier nicht Konsonanz, sondern dissonirender Vorhalt, wodurch die kleine Quinte *es* als Melodie um so besser klingt. So etwas, bemerkt Zacconi, schreibe Ciprian aber nur selten vor, denn im Allgemeinen werde auch er »geleitet von jenem täglichen Gebrauche, dem [ebenfalls] die heutigen Sänger folgen, indem sie nämlich die Stücke mit so einnehmenden Affekten vortragen, als nur möglich ist, um sie den Zuhörern angenehm zu machen.« (Prat-

tica II, 63.) Dies besagt, daß die Tonsetzer nur hin und wieder einmal jene Vorhalte oder Accente aufschrieben, deren Verwendung bei den Sängern täglicher Gebrauch war.

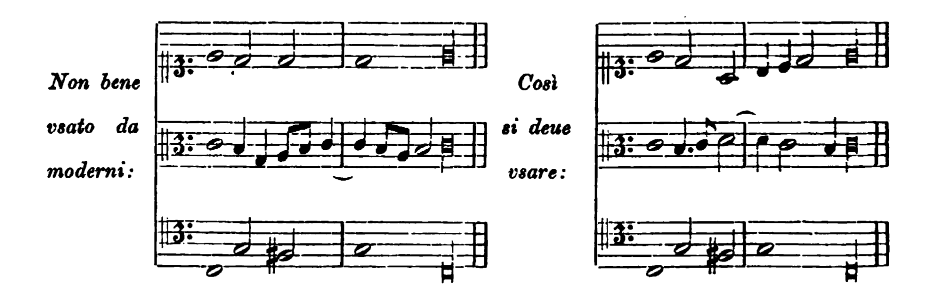
Indem Zacconi hier in Ciprian de Rore und Monteverdi zwei Tonsetzer zusammen stellt, deren Wirksamkeit durch mehr als ein halbes Jahrhundert von einander geschieden war, bekundet er auf's neue, daß nach seiner Auffassung zwischen alter und neuer Zeit, zwischen alten und neuen Weisen der Komposition wohl Modifikationen statt fanden, aber kein eigentlicher Unterschied vorhanden war. Man muß sich daher auch hüten, aus seiner bei Monteverdi bewiesenen Liberalität allzu weit gehende Schlüsse zu ziehen, denn von dem orthodoxen Regelwerk des Kontrapunkts läßt er sich nicht das Geringste abhandeln. Das 42. Kapitel des dritten Buches, in welchem er spricht »über den traurigen Gebrauch oder Mißbrauch einiger Musiker, welche die kleinen Quinten und Sexten in unerlaubter Weise anwenden, um der Welt neue Musik zu bieten«, ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Trübselig (*tristo*) erscheint ihm der Gang der Mittelstimme von der kleinen Sexte in die kleine oder falsche Quinte gegen die



denn »diese Quinte ist nicht nur gegen jede Regel und jedes Gesetz, sondern auch beim Singen sehr häßlich anzuhören. Man schließt sie also hierbei aus, wenn man nicht durch anreizende Worte dazu gezwungen wird, wie Cerreto berichtet, daß Rocca Rodio es in seinem letzten vierstimmigen Madrigal zu den Worten »*Molto amaro appaga*« gethan hat«. (Prattica II, 177.) Aus Cerreto's »Prattica« hat er auch die angeführten Beispiele genommen, wie ebenfalls die folgenden, in denen er, übereinstimmend mit Cerreto, den Gebrauch der kleinen Quinte neben der Sexte als »schlecht« bezeichnet und statt derselben die Terz für richtig erklärt:



Noch in einem zweiten Beispiel, ausdrücklich bezeichnet als dem nicht guten Gebrauch der Modernen entnommen, lehren sie dasselbe, ebenfalls unter Beifügung einer regelrechten Korrektur:



Die hier getadelten und korrigirten »Modernen« steckten aber doch nicht so tief im Irrthum, wie beide meinten, denn durch das leiterfremde *fis* (statt *f*) im Basse kam ein Element in diese Musik, welches eine neue Harmonie verlangte. Das Dissonirende liegt schon im Basse, nicht erst in der kleinen Quinte der Mittelstimme; der Gang wird durch obige Korrektur nicht verbessert, sondern nur ausdrucksloser gemacht. Das Einzige, was man derartigen Modulationen der damaligen Modernen mit Recht vorwerfen kann, ist Unklarheit und Unreife, denn derjenige Akkord, welcher den Charakter dieser erhöhten Quarte *fis* voll harmonisch zum Ausdruck bringt, ist nicht der Quintsext-Akkord, sondern der verminderte Septimen-Akkord: ein Ausdrucksmittel also, über welches die damalige Zeit noch nicht frei verfügte. Diesem Gegenstande konnte Zacconi mit den kontrapunktischen Mitteln des sechzehnten Jahrhunderts nicht mehr gerecht werden. Daß er sich hier auf das bereits vor 20 Jahren erschienene Buch von Cerreto beschränkte, bestätigt nur um so mehr seine Erstarrung in diesem Punkte. Wo er nicht als Sänger em-

pfinden konnte, verlor auch dieser unparteiisch gestimmte und liberal denkende Mann der neuen Zeit gegenüber den Weg.

15.

Die frühere Vorliebe für weltliche Musik hat Zacconi sich nicht bis in's Alter bewahrt. Er lobt vielmehr den geliebten Palestrina dafür, daß er sich wenig mit Madrigal-Komposition abgab, sondern seine süßen Gesänge für die Kirche setzte, meint aber doch, wenn er ihm hätte seine Meinung sagen können, so würde er ihm gerathen haben, das Hohelied lieber nicht zu komponiren; denn die Sänger gefielen sich darin, nur Stücke wie »*Quam pulchra est amica mea*« und ähnliche von stark sinnlicher Färbung zu singen, und Gott wisse, in welcher Absicht und mit welchen Gedanken es geschehe. (Prattica II, 53.) Man sieht, Bruder Lodovico war alt geworden, sonst würde er denen, in deren Schaar er früher so vergnügt lebte, wohl nicht mißgönnt haben, sich an den frommen fünfstimmigen Kontrapunkten Palestrina's nebenbei auch ein wenig erotisch zu erwärmen.

16.

Achtel (*Chroma*) und namentlich Sechzehntel (*Semichroma*) dienen zwar hauptsächlich Sängern und Spielern »um die Musikstücke und ihre Harmonien zu verzieren«, sind aber auch aus den aufgeschriebenen Kontrapunkten nicht ganz zu verweisen. Aber eben weil es schnelle Noten sind, wird der Komponist oder Kontrapunktist sich ihrer nur in drei Fällen bedienen: — »*Perche sono figure troppo veloci, il Contrapuntista, non se ne seruirà se non in tre occasioni. Prima quando n'hà bisogno per abellimento; Secondariamente quando il detto bisogno l'astringe per acconciamento; e Terzo quando che se ne piglia qualche obligatione. In ogni maniera dunque che lui l'è per adoprare, auerta bene à queste due cose, cioè; che siano ben ordinate e disposte secondo le sudette regole; e poi che cantino bene; che tanto è à dire, quando che da ogni cantore all' improuiso possino esser cantate, atteso che; molte volte, al Compositore paiano facili, non perche siano facili per se, ma perche vi hà fatto prattica, e lui n'è stato l'inuentore. Che ad altri poi sono più che difficultosi e difficili.*« (Prattica II, 93.) Da diese Angaben bei ihrer aphoristischen Kürze durch eine wörtliche Übersetzung nicht recht deutlich zu machen waren, so gebe ich sie hier in der Umschreibung wieder. Er meint also, der Komponist schreibe Gänge, von Achteln und Sechzehnteln aus, um dadurch zu zeigen, daß an solchen Stellen nachträglich vorzunehmende Verzierungen nun nicht

mehr nöthig seien. Er hat sie dann ferner zu setzen, oder kann es doch thun, an jenen Stellen, bei denen ein Bedürfniß zur Verzierung vorliegt, wo dann seine schriftliche Angabe dem Ausführenden gleichsam befiehlt, in welcher Weise er die hier nothwendige Verzierung zu machen hat. Und endlich drittens wird er sich zu dieser schriftlichen Festlegung solcher flüchtigen Tongruppen dann veranlaßt finden, wenn die Sicherung des kontrapunktisch-harmonischen Gewebes ihn dazu verpflichtet. Zu halten sind derartige Figuren in einem solchen Maaße sangbar, daß sie jedem Sänger so leicht und natürlich vorkommen, als ob er sie selber improvisirt hätte; nicht daß sie an sich so gar leicht wären, aber sie erscheinen so leicht durch die vollendete, in langer Übung erworbene Kunst ihres Erfinders. — Ist dieses, wie ich glaube, der treue Sinn seiner krausen Worte, so beschreibt er uns damit ein Verfahren, welches die Komponisten auch noch ein Jahrhundert und länger nach Zacconi übten; denn sie allesammt begnügten sich mit Andeutungen genau nach den hier gegebenen Gesichtspunkten.

17.

Wenn man lernen will Fugen zu machen, so muß man sich in dieser Schreibart unablässig üben. Wer aber nicht von Anfang an auf den richtigen Weg gebracht ist, der hat später um so mehr Mühe, zu der wahren Kunst den Eingang zu finden, und gewöhnlich kommt er niemals recht hinein. (Prattica II, 83.) Immerfort soll der Schüler sich üben, täglich muß er komponiren. Kein besseres Beispiel von unablässigem Fleiße weiß Zacconi den Lernbegierigen vorzuführen, als den großen Meister, unter welchem er früher in München sang: »Signor *Orlando Lasso*, der Kapellmeister des Herzogs von Bayern, meines Herrn, sagte mir, daß er es dadurch in der Musik so weit gebracht habe, weil er jeden Tag etwas komponirte; und wenn er nicht wußte, was er sonst beginnen sollte, so setzte er sich hin und komponirte eine Fantasia. Und als ich ihm sagte, er sei nun alt und könnte es bleiben lassen [sich Ruhe gönnen], erwiderte er mir: ‚Nein, denn wenn mir der Herr etwas [einen guten Gedanken] giebt und ich hätte unterlassen, im Aussetzen desselben davon Gebrauch zu machen, so würde es mich entweder verdrießen, oder ich würde etwas thun, was meines erworbenen guten Namens nicht würdig wäre.' Dasselbe sage ich dem Schüler, der bis hierher gekommen ist, nämlich daß er sich übe; denn durch die Übung macht er sich nicht allein sicherer, sondern er wird auch originellere Gedanken finden.« (Prattica II, 161.)

18.

Die Begabung ist bei den Komponisten verschieden. Einigen gelingen Madrigale und Canzonen besonders, Andern Motetten und Messen. »Wo der Eine mehr zu Kirchensachen neigt, wie z. B. der vortreffliche und einzige Palestrina, da wird ein Anderer sich mehr zu Madrigalen hingezogen fühlen, wie z. B. Signor Filippo di Monte, Luca Marenzio und viele andere. Jedem der Genannten scheint zuweilen das schwerer zu fallen, wozu sich sein Geist weniger hingezogen fühlt und ihm das Naturell fehlt. Aber was hat das zu sagen? Der Musiker, um in jeder Beziehung vollendet und originell zu erscheinen, muß in jeder Art Komposition bewandert sein. Der Weg des Kontrapunktes ist der gemeinsamste und ursprünglichste, denn auf ihn führt jede Meisterschaft zurück. Und man mag sagen was man will: wie der Grammatiker [Philologe] um so schneller und selbständiger in den anderen Wissenschaften fortkommt, auf die er sich legt und die seinen Beruf bilden, je besser er in der Grammatik beschlagen ist, so wird auch der auf dem Wege des Kontrapunkts bewanderte Musiker um so größer in musikalischen Dingen sein.« (Prattica II, 278.)

19.

Nachdem Zacconi seine ganze, sämmtliche Gebiete der älteren Musik umfassende Unterweisung hiermit in einer Lobrede auf den Kontrapunkt ausklingen läßt, macht er einen »letzten und völligen Schluß dieses letzten [vierten] Buches, wie auch der drei andern vorher gehenden Bücher« des zweiten Bandes der »Prattica«, indem er die Summe dessen zieht, was darin Neues, dem Autor Eigenthümliches und von andern Theoretikern Abweichendes gelehrt ist. Den Kontrapunkt *alla mente* nicht weiter berührend, sagt er, seine vorgetragene Lehre sei »theils fremd, theils neu, denn abgesehen davon, daß ich beleuchtet und gezeigt habe, wie viel und welche die wahren Zeichen der musikalischen Tempi sind, habe ich mich [bei Grundlegung der alten guten Regeln] in drei Dingen allein stehend (*unico*) und originell (*singolare*) gezeigt: nämlich in den Prolationen, Sesquialteren und Proportionen von ungleichem Takte und ungleichen Noten. Bezüglich der Prolationen habe ich gezeigt, daß die weißen Achtel, als besondere Noten, niemals in anderen Melodien angewendet oder in solche eingeführt werden; bezüglich der Sesquialteren, daß sie immer und in jedem Falle unter gleichem Takt gesungen werden; bezüglich der Proportionen von Ungleichheit der Notenfigur, daß auch sie, nach Unterschied der vier Arten der

Proportionen von ungleichem Takte, immer unter gleichem Takte gesungen werden wie die Sesquialteren.

»Neu und fremd werde ich Einigen auch erscheinen, wenn ich sagte und erklärte, daß die Hemiole nicht groß oder klein genannt wird noch werden darf; denn was Natur und Wesen betrifft, ist sie dasselbe wie die Sesquialtera, und da es kleinere oder größere Sesquialteren nicht giebt, so giebt es die größeren und kleineren Hemiolen auch nicht, noch erlaubt man sie. Und weiter: da die Hemiole nach Wesen und Natur dasselbe ist, wie die Sesquialtera, so sagt man, daß sie eine andere sei bloß durch den Unterschied, daß, wo die Sesquialteren von weißen Noten gebildet werden, die Hemiolen aus schwarzen Figuren [gefüllten Notenköpfen] bestehen und in der Weise gesungen werden, wie man die Sesquialteren mit geradem Takte singt, als Art der fünf hauptsächlichen musikalischen Geschlechter: und folglich komme ich dazu, zu sagen, daß so auch die Hemiolen gesungen werden, und wer sie anders singt, der macht einen Fehler, und zwar einen groben; denn er versetzt sie dadurch von ihrer Natur in eine andere und macht sie von Hemiolen zu Imperfecten der Proportio minor, auf die Gefahr hin, auch noch manche andere erhebliche Konfusion dadurch zu erzeugen.... *E così sia, e così sia.* IL FINE.« (Prattica II, 270—280.)

Schluss.

Als »Praxis der Musik« betitelte Zacconi seine Lehrschriften, weil er sich vornahm, in denselben Alles zu behandeln, was ein ausübender Musiker seiner Zeit wissen mußte. Er schrieb den ersten Theil der »Prattica« nicht nieder als ein Resultat gereifter Erfahrung im Lehrfache, sondern vielmehr als Studien, die er auf seinem individuellen Bildungsgange machte, und die nun Andern den Weg erleichtern sollten. Schon früh musikalische Fähigkeiten offenbarend, verzögerte sich seine volle Ausbildung zum Künstler bis in die reiferen Jahre, weil sein geistlicher Beruf eine beständige Quelle der Störung für ihn war. Sein hervorragendes Talent, Dinge und Menschen genau zu beobachten, ließ ihn auf Manches kommen, was Andern bisher entgangen war. Aber daß er eine »Prattica« verfaßte, welche in dieser Form durchaus nicht praktisch war, da sie nicht methodisch vorging, — darauf kam er nicht und konnte er nicht kommen, weil ihm die langjährige Erfahrung des Lehrers fehlte. Wenn ein praktischer Lehrer ein Handbuch schreibt, so kommt es ihm weniger auf allgemeine Betrachtungen an, als auf eine stufenmäßig fortschreitende Ordnung des Thatsächlichen. Die letztere

fehlt aber gerade bei Zacconi. Nicht nur die aphoristische Auffassung vieler Einzelheiten, sondern die ganze Anlage des Werkes deutet viel mehr auf jugendlichen Impuls, als auf reife Erfahrung. Es war allerdings etwas Neues, eine Musiklehre zu schreiben, welche das hochverehrte Alterthum sammt den Zahlenberechnungen fast gänzlich preisgab und sich nur an die eigentliche, für die damalige Gegenwart noch bedeutungsvolle, weil in ihr noch vernehmliche Tonwelt hielt. Auf diesen naiven Standpunkt konnte am leichtesten ein Jüngerer gelangen, da ein solcher immer geneigt sein wird, nur diejenigen Theorien gelten zu lassen, welche ihm zur Erreichung der in seinem Gesichtskreise liegenden Zwecke behülflich sind. Es ist daher verständlich, daß Zacconi bereits im Alter von 30 bis 35 Jahren ein so reichhaltiges und in der Anlage selbständiges Buch schreiben konnte.

Zwischen diesem ersten Bande und dem dreißig Jahre später gedruckten zweiten besteht die vollkommenste Übereinstimmung. Was im ersten Bande gelehrt ist, wird im zweiten mit noch größerer Bestimmtheit und Deutlichkeit bestätigt, nirgends aber widerlegt oder zurück genommen. Die merkwürdige Charakteristik der sieben Komponisten durch Zarlino, welche ich S. 542 mitgetheilt habe, nahm Zacconi als seiner eigenen Überzeugung entsprechend in ein 1622 erschienenes Werk auf und sagte damit, daß in der dort angeführten glänzenden Reihe dasjenige Gebiet der Kunst angegeben war, in welchem er noch immer seine eigentliche Heimath erblickte. Was wir vorhin in vielfacher Variation aus seinem eigenen Munde vernommen haben, läßt darüber nicht den geringsten Zweifel bestehen. Die in den folgenden drei Jahrzehnten zu Tage getretenen Änderungen blieben auf seine Grundstellung ohne Einfluß.

Aber trotz seiner lebhaften Klagen über »Irrthümer der Modernen« war er doch weit entfernt, sich in eine Oppositions-Stellung zu der gesammten neueren Musik hinein ärgern zu lassen. Seine vorhin angeführten Äußerungen haben uns hierüber bereits hinreichend beruhigt. Etwas anderes ließ sich von Zacconi auch nicht erwarten; ein unbefangener Beobachter war er sein lebelang gewesen. Als ein solcher mußte ihn unter allen neueren Komponisten besonders der scharfsinnige und unerschöpflich erfinderische Kampfhahn *Claudio Monteverdi* interessiren, denn dieser war der vornehmste unter denen, die alte musikalische Gelehrsamkeit mit neuer Kunst zu vereinen wußten. Das S. 555—59 besprochene Kapitel schrieb Zacconi deßhalb ausdrücklich zu dem Zwecke, um eine bedenkliche Neuerung Monteverdi's zu rechtfertigen, und bemerkte dabei, die Musik dieses Mannes sei voll von derartigen Stellen: womit er alle

jene Stellen zwar nicht einzeln, aber doch im Ganzen gut geheißen hat.

Diese rein sachliche Äußerung über Monteverdi scheint Keinem zu Liebe noch zu Leide gethan zu sein. Weil aber Artusi dieselben Stellen angegriffen und als fehlerhaft bezeichnet hatte, so kann man immerhin vermuthen, Pater Zacconi habe das erwähnte Kapitelchen nicht ohne eine gewisse Nebenabsicht in sein Buch aufgenommen. Von dieser Annahme scheint auch Herr Dr. Emil Vogel geleitet zu sein, wenn er in seiner, an neuen und bedeutsamen Mittheilungen reichen Abhandlung über das Leben Monteverdi's schreibt: »Aber Monteverdi's Erfolge gingen noch weiter, sie erstreckten sich auf Anhänger der alten Schule: Lodovico Zacconi, der sich im ersten Theile seiner »Prattica di Musica« (Venetia, Carampello 1596) als ein ebenso großer Feind der freieren, wie als unnachsichtiger Verfechter der strengeren Theorien erweist (siehe Kapitel 42 des 3. Buches), erscheint im zweiten Theile seiner »Prattica« (Venetia, Aless. Vincenti 1622) als ein ganz Anderer! Er wendet sich (S. 15) nicht nur gegen Artusi, sondern billigt ausdrücklich die Art und Weise der Dissonanzen-Verwendung, wie sie sich in den Werken Monteverdi's zeige. Vergl. S. 63 der Seconda parte«*). Um dieser Äußerung gegenüber Zacconi's Bild in den treuen Zügen zu erhalten, wie es den Lesern bereits aus meinen obigen Mittheilungen vertraut geworden sein wird, sei mir folgendes zu bemerken verstattet. Als »Feind« einer »freieren Richtung« konnte Zacconi sich um 1590, wo er seinen ersten Band schrieb, wohl noch nicht hervor thun, weil diese freiere Richtung erst nach jener Zeit in der Öffentlichkeit bemerklich wurde. Auch würde der gute Pater die Bezeichnung »Feind« heftig von sich abwehren und nicht zugeben, ein gar zu unnachsichtiger Verfechter der strengeren Theorien gewesen zu sein, worin ich ihm beistimmen müßte, denn er war in Überzeugung und Lehre von je her modern, soweit seine Zeit es war. Daß er aber nicht bereits um 1590 musikalische Freiheiten vertheidigt hat, die Monteverdi und Andere erst später versuchten, kann billiger Weise kein Vorwurf für ihn sein. Er war wirklich nicht unnachsichtig, sondern ließ mit sich reden; das bezeugt Alles, was wir von ihm kennen. Im Kapitel 42 des dritten Buches, welches Dr. Vogel anführt, steht auch nichts dagegen; es handelt von den Proportionen und sagt nur, was für die betreffende Notirungsart noch heute richtig ist. Zacconi hat allerdings in dem zweiten Bande Seite 15 an einer Angabe des Artusi etwas auszu-

*) *Emil Vogel*, Claudio Monteverdi, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, Bd. III S. 374.

setzen; er bezweifelt nämlich die Richtigkeit von Artusi's Behauptung, die Alten hätten eine übergroße Zahl von verkünstelten Vorzeichnungen gebraucht, und macht zur Widerlegung derselben folgende interessante Mittheilung: »Fünf Jahre habe ich in der Kapelle des Durchl. Karl Erzherzogs von Österreich gewirkt, wo ich vor seinem Tode Sänger war, und ebenso lange in der Kapelle des Durchl. Wilhelm Herzogs von Bayern in gleichem Amte und Geschäfte. Aber mustere ich alle jene alte Musik, die sich in der einen wie in der andern Kapelle vorfindet (und es giebt in ihnen alle Gesangsachen, die jemals von den Alten gesetzt worden sind), so habe ich niemals etwas von diesen ungeheuerlichen und ungewöhnlichen Tempozeichen gefunden, ebenso wenig in der Kaiserlichen Kapelle, wo ich auch viele Gesänge durchgesucht und durchgestöbert habe anläßlich der [1596 erschienenen] zweiten Ausgabe meiner Prima Prattica Musicale«. (Prattica II, 15.) Wie man sieht, betrifft das hier Bestrittene einen rein antiquarischen Gegenstand, welcher die Streitfragen über die neuere Musik nicht entfernt berührt. Dies mußte gesagt werden, um dem Irrthum vorzubeugen, als ob Zacconi's Ausstellungen sich auf abweichende Meinungen über die Tagesfragen bezogen hätten. Nicht Gegnerschaft war dasjenige, was ihn von Artusi schied, sondern Selbständigkeit. Zacconi schloß sich niemals eng an Zarlin's Schüler Artusi; im ganzen ersten Bande der »Prattica« kommt der Name desselben nur ein einziges Mal vor und ganz beiläufig in einer unerheblichen Sache (Prattica I, Fol. 206a).

Nach den im zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes mitgetheilten Äußerungen aus dem ersten Bande der »Prattica« war gewiß keiner der älteren Tonlehrer mehr befähigt, Neuerungen im Gesange wie in der Stimmführung unbefangen zu prüfen, als Zacconi. Hierbei das Ganze in Bausch und Bogen zu billigen oder zu verwerfen, war nicht seine Art. Er begnügt sich damit, das Einzelne zu beurtheilen ohne über den Autor insgesammt ein Verdikt zu fällen: ein Verfahren, welches er überall beobachtete und wodurch das Vertrauen in seine Mittheilungen und Urtheile so wesentlich erhöht wird.

Hierbei blieb er immer derselbe, der er von Anfang an gewesen war; »ein ganz anderer« wurde er nicht, nicht einmal ein etwas anderer. Genau betrachtet, ist auch das Lob, welches für Monteverdi darin liegt, viel gewichtiger, wenn ihm eine anerkannte Autorität bezeugte, daß seine Änderungen den Schulgesetzen nicht widersprachen, als wenn ein einzelner alter Tonlehrer umsattelte, was doch gewöhnlich nur die Bekehrung eines Wetterhahns bedeutet. Worauf bezieht sich nun Zacconi's Rechtfertigung der musikalischen Neuerungen des nur um wenige Jahre jüngeren Monteverdi? Auf

den freien Septimen-Eintritt in einem fünfstimmigen Madrigal und ähnliche Stellen, auf Musikstücke also, die bereits Jahrzehnte vor dem Erscheinen der zweiten »Prattica« vorhanden waren. Nach der Herausgabe jener Madrigale trat Monteverdi dann in die Opern-Bewegung ein und wurde schnell der Führer derselben. Dies war das völlig Neue jener Zeit. Schon zehn Jahre vorher, bald nachdem Zacconi's erste »Prattica« erschienen war, hatten Andere hiermit den Anfang gemacht und namentlich an den Höfen weit und breit Aufsehen erregt, dem einstimmigen Gesange neue Quellen gegraben und für den Grundbaß einfachere Fundamente gefunden. Diese Bewegung, aus verschiedenen Antrieben begonnen, verbreitete sich sehr schnell und unaufhaltsam über die ganze Kunst, sie konnte daher Keinem unbemerkt bleiben, der im musikalischen Fache eine irgendwie leitende Stellung einnahm.

Was sagt uns nun Zacconi über die ganze, an Versuchen aller Art so unendlich reiche Entwickelung von 1590 bis 1620? Gar nichts. Nicht ein Wort verliert er darüber; nicht die leiseste Hindeutung auf Recitativ, dramatischen oder richtiger scenischen Sologesang und Akkordbaß findet sich in seiner zweiten »Prattica«, so daß es hiernach den Anschein gewinnen könnte, er habe das Alles nicht gekannt oder, wenn gekannt, absichtlich ignorirt. Das Räthsel löst sich aber leicht, wenn man nur erwägt, wer Zacconi eigentlich war. Er war nichts weniger, als ein Mann dieser neuen oder neuesten Zeit; in der Kunst Palestrina's und der Zeitgenossen desselben hatte er seine Heimath, aus dieser ist er niemals heraus getreten. Für Recitativ-Gesang empfand er wirklich kein Bedürfniß, der Baß war in seiner Kunstweise durchaus wohl und gesetzmäßig geordnet, und mit dem Gesange *a voce sola*, den er in alter kunstmäßiger Ausführung sehr liebte und auch modern gestaltet und weiter gebildet in der Kirche mit Vergnügen anhörte, wußte er doch theoretisch so wenig anzufangen, daß er seine Unterweisung überhaupt erst mit den zweistimmigen Gesängen begann, was er auch ausdrücklich auf dem Titel seiner zweiten »Prattica« angegeben hat. Das alles ist durchaus verständlich und in den gezogenen Grenzen auch vernünftig. Indem Zacconi in der bereits sehr gewandelten Zeit von 1620 noch die Kunst der ersten klassischen Periode, so wie sie sich bis 1590 ausgebildet hatte, repräsentirte, half er die reinen kontrapunktischen Grundlagen und Gesetze bewahren, die immerfort in Gültigkeit blieben und auch niemals ganz aufgegeben sind, am wenigsten in Italien. Er stand also auf einem neutralen Boden von anerkannter Sicherheit und unbestrittener Geltung; es ist daher wohl zu begreifen, daß er bei seiner unparteiischen Denkungsart sich auf demselben in harmloser

Unbefangenheit bewegen konnte. Von absichtlichem Ignoriren etwaiger Neuerungen war bei ihm keine Rede; nur ließ er das, was nicht in sein Gebiet gehörte, unberührt.

Mit Vorbedacht habe ich daher schon in dem ersten Abschnitt (1891 Bd. VII S. 338) geäußert, man finde bei Zacconi keine Ausbeute hinsichtlich der neueren Musikweisen, die um 1600 aufkamen, sondern er beschränke sich streng auf seine eigene, d. h. auf die unmittelbar vorher gehende Zeit. Wie werthvoll uns gerade eine so fest abgeschlossene Stellung des Mannes sein muß, das weiß man erst zu schätzen, wenn es sich darum handelt, über einen anscheinend so dunklen und uns heute fremd gewordenen Gegenstand, wie der improvisirend zu gestaltende ornamentale Kunstgesang es ist, Klarheit zu gewinnen. Denn hier kam es vor allem darauf an, einen Zeugen beibringen zu können, welcher nur auf die kontrapunktisch-mehrstimmige Musik eingeschworen war, zugleich aber mit seiner Wirksamkeit noch so weit in die neue Zeit des Recitativ- und Solosingens hinein reichte, daß er sich des Verhältnisses dieser beiden Musikweisen bewußt werden mußte. Letzteres geschah auch: und das Resultat davon war, daß er bei seinen früheren Grundsätzen und Kunstweisen einfach beharrte; daß er angesichts der so sehr veränderten Zeit nichts davon zurück zu nehmen oder zu modificiren hatte; daß Alles nach wie vor, also dauernd, seine Geltung behielt. Das eben ist es, was wir zu wissen wünschten und nur allein durch Zacconi erfahren konnten. Aus diesem Grunde bleibt er für den Kunstgesang dieser ganzen Zeit der erste Mann, von welchem auszugehen ist, wenn eine freie Bahn gewonnen werden soll.

Von ihm aus kommen wir nun zunächst zu einer Gruppe methodischer Praktiker, die nichts anderes lehren, als Zacconi, sondern genau dasselbe, aber in anderer Weise, an anderen Orten und in besserer Ordnung.

Nachtrag zur Musikalischen Bibliographie von 1894.

(S. Jahrg. IX, S. 449.)

Antiquarische Kataloge.

Baer & Co., Frankfurt a. M., Roßmarkt 18. — Nr. 437. Seltenheiten. (3985—3992 Musik.) — Nr. 438. Hans Sachs-Katalog. (auch Einiges auf Musik Bezügliches.)

Beck, C. H., Nördlingen. Katalog Nr. 219. Theoretische und Praktische Musik. (Nachlaß Schletterer.)

Beijer, J. L., Utrecht, Neudegasse 21. — Nr. 165. Musik und Theater.

Bertling, R., Dresden-A., Victoriastraße 6. — Nr. 9 und 25. Varia (auch Musik). — Nr. 27. Musikwissenschaft. — Nr. 29. Musikalien.

Carlebach, E., Heidelberg. — Kat. Nr. 200. Theater und Musik. (Slg. Kiel.)

Cohn, A., Berlin W., Mohrenstraße. 53. — Auction 21. Mai 1894. Musikerautographe.

Geiger & Ledele, Stuttgart. — Katalog Nr. 223.

Kirchhoff & Wigand, Leipzig, Marienstraße 19. — Nr. 936. Musikwissenschaft.

Liepmannssohn, L. Berlin SW., Bernburgerstraße 14. — Katalog Nr. 103. Musikliteratur. — Katalog Nr. 105. Opern- und Gesangsmusik. — Katalog Nr. 107. Musikliteratur. — Katalog Nr. 108. Instrumentalmusik. — Katalog Nr. 116. Musikliteratur. — Katalog Nr. 111. Musikliteratur. — Katalog einer Autographensammlung. (Hervorragende Musiker). (Versteigerung 16. October 1894). — Ebenso (Versteigerung 4. Februar 1895).

Lissa, G., Berlin W., Kronenstraße 64. — Katalog Nr. 13. (Musik von 316—331). — Katalog Nr. 15. Seltene Bücher (darunter Musik).

List & Franke, Leipzig, Universitätsstraße 13. — Katalog Nr. 248. Theoretische Werke über Musik und Schriften über das Theater.

Parnell, L. & S., London W., Rockley Road 12. *Rare original early folio editions of old english, scotch, irish, welch, continental & american music.*

Vyt, C., Gent. Katalog einer Auction vom 18. Juni 1894 (auch Musikwerke).

Grössere Kritiken erschienen in Musikzeitungen vom Oktober 1893 bis Dezember 1894 über folgende Werke:

Adler, Guido, »Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.« und »Denkmäler der Tonkunst in Österreich.« (Allgem. Musikzei- Nr. 14, 15; Signale Nr. 40; Schweizerische Musikzeitung Nr. 15; Kirchenchor Nr. 9; Musica sacra Nr. 5; Weekblad voor Muziek Nr. 43, 63; Monatshefte für Mg. Nr. 5.)

Batka, Rich., Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien. (Allgem. Musikzeitung Nr. 26.)

Boyes, Francis Bryan, Das Jankó-Klavier in seiner vollkommenen Ausführung und die Frage seiner Existenzberechtigung. (Musikalische Rundschau Nr. 19.)

Brückmann, B., Leitfaden zum Studium der Musikgeschichte, für den Gebrauch beim Unterricht. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 45.)

Bussler, L., Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben. (Musikalisches Wochenblatt Nr. 37.)

Chilesotti, *Oscar, Liotisti del Cinquecento.* (Rivista musicale italiana Nr. 1.)

Corder, *Frederick, A Plain and easy Introduction to Music.* (The Musical Times Nr. 613.)

Declève, *Jules, Roland de Lassus, sa vie & ses oeuvres, Mons, Léopold Loret* (Otto Junne, Leipzig). (Allgem. Musikzeitung Nr. 27.)

Eisenberg, Ludwig, Johann Strauß. Ein Lebensbild. (Allgemeine Musikzeitung Nr 47.)

Eitner, R., Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 45.)

Ellis, Wiliam Ashton, Richard Wagner's Prose Works. (The Musical Times Nr. 617.)

——, 1849. Der Aufstand in Dresden. Ein geschichtlicher Rückblick zur Rechtfertigung Rich. Wagner's. (Musikal. Wochenblatt Nr. 42.)

L'Esposizione internazionale di musica e teatro dell anno 1892 a Vienne. (Gazzetta musicale di Milano Nr. 3.)

Fink, *Henry T., Wagner and his Works. The story of his life with critical comments.* (Rivista musicale italiana Nr. 1.)

Friedländer, Max, Mozart's Wiegenlied. (Musikalische Rundschau Nr. 4.)

Gleich, Ferd., Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militär-Musikcorps. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 4.)

Grosse, Ernst, Die Anfänge der Kunst. (Rivista musicale italiana Nr. 2.)

Haberl, F. H., Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1894. (Allgem. Musikzeitung Nr. 36; Rivista musicale italiana Nr. 2.)

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. (Signale Nr. 69.)

Hasel, J. E., Die Grundsätze des Harmoniesystems. (Musikal. Wochenblatt Nr. 37.)

Hoffmann, Wilhelm, Der Richard Wagner-Taumel. Ein Mahnruf gegen den Verfall der Künste. (Allgem. Musikzeitung Nr. 22—23; Signale für die musikal. Welt Nr. 27.)

Hofmann, Richard, Praktische Instrumentationslehre. (Musikal. Wochenblatt Nr. 1 und 2; Allgem. Musikzeitung Nr. 26; Neue Zeitschrift für Musik Nr. 21; Neue Berliner Musikzeitung Nr. 40; Rivista musicale italiana Nr. 4.)

Keller, Otto, Geschichte der Musik. (Allgem. Musikzeitung Nr. 13; Musikalische Rundschau Nr. 9; Kunst- und Musikzeitung Nr. 18; Chorgesang Nr. 16.)

Kothe, B., Abriß der Musikgeschichte. (Musikal. Rundschau Nr. 19; Schweizerische Musikzeitung Nr. 18; Rivista musicale italiana Nr. 4.)

Krause, Emil, Didaktisches für junge Musiker und Musikfreunde. (Signale für die musikalische Welt Nr. 3; Allgem. Musikzeitung Nr. 11.)

Kufferath, *Maurice, Tristan et Iseult,* Paris, Fischbacher 1894. (Allgem. Musikzeitung Nr. 17; Rivista musicale italiana Nr. 2.)

La Mara, Lißt's Briefe an eine Freundin. (Allgem. Musikzeitung Nr. 5; Signale für die musikalische Welt Nr. 26; Gazzetta musicale di Milano Nr. 13.)

——, Briefe an August Röckel von Richard Wagner. (Schweizerische Musikzeitung Nr. 18.)

Lesimple, Aug., Aus dem Reiche der Frau Musica. Von Mozart zu Mozart. (Allg. Musikzeitung Nr. 35; Rivista musicale italiana Nr. 2.)

Lipp, Joh. M., Gesangunterricht nach der analytisch-synthetischen Methode mit Zugrundelegung von Normalliedern. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 18.)

Masürin, K. M., Zur Geschichte und Bibliographie des Gesanges. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 14.)

Maurel, *Victor, Un problème d'Art.* (Rivista musicale italiana Nr. 1.)

Meerens, *Charles, L'avenir de la science musicale.* (Gazzetta musicale di Milano Nr. 14.)

Migge, Otto, Das Geheimniß der berühmten italienischen Geigenbauer. (Musikalische Rundschau Nr. 19; Zeitschrift für Instrumentenbau, XV., Nr. 8 u. 9.)

Palme, Rudolph, Theoretisch-praktische Orgelschule. (Musikalisches Wochenblatt Nr. 9; Allgem. Musikzeitung Nr. 28; Schweizerische Musikzeitung Nr. 11; Signale für die musikalische Welt Nr. 58.)

Pedrell, *Felipe, Hispania schola musica sacra. vol. I. Christophorus Morales.* (Allgem. Musikzeitung Nr. 38; Chorgesang Nr. 24; The Musical Times Nr. 620.

Peiser, R., Johann Adam Hiller. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 49.)

Pfeiffer, Theodor, Studien bei Hans von Bülow. (Gazzetta musicale di Milano Nr. 35; The Musical Times Nr. 616.)

Pfohl, F., Die moderne Oper. Leipzig, Reißner. (Allgem. Musikzeitung Nr. 29. und 30; Musikalisches Wochenblatt Nr. 27 u. 28; Neue Zeitschrift für Musik Nr. 22 u. 23; Rivista musicale italiana Nr. 3.)

Radiciotti, *Giuseppe, Teatro, Musica e Musicisti in Sinigaglia.* (Gazzetta musicale di Milano Nr. 8.)

Ramann, Lina, Franz Lißt. II. Bd. (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 6; Schweizerische Musikzeitung Nr. 11; Chorgesang Nr. 11 u. 12.)

Reinach, *Théodor, La musique grecque et l'hymne à Apollon.* (Rivista musicale italiana Nr. 4.)

Richter, *E. F., Traité de contrepoint traduit sur la 6me édition allemande par G. Sandré.* (Rivista musicale italiana Nr. 1.)

Riemann, Hugo, Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Accorde. (Musikalisches Wochenblatt Nr. 19; Signale für die Musikal. Welt Nr. 8.)

——, Katechismus der Fugen-Komposition. 3. Theil. (Neue Berliner Musikzeitung Nr. 48, 50.)

——, Musiklexikon. (Musikalische Rundschau Nr. 4; Musikalisches Wochenblatt Nr. 29.)

Romeu, *J., L'art du Pianiste.* (Rivista musicale italiana Nr. 1.)

Schnerich, Alfred, Der Messentypus von Haydn bis Schubert. (Musikalische Rundschau Nr. 5.)

Sieber, Artur Eccarius. Theoretisch-praktische Einführung in das Lagenspiel für Violine. (Musikalische Rundschau Nr. 19.)

Spitta, Philipp. Musikgeschichtliche Aufsätze. (Musikalische Rundschau Nr. 16; Schweizerische Musikzeitung Nr. 11; Rivista musicale italiana Nr. 4; Signale Nr. 67.)

Swoboda, A., Illustrierte Musikgeschichte. (Neue Berliner Musikzeitung Nr. 26, 27; Rivista musicale italiana Nr. 2.)

Ungarelli, *Gaspare; Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese.* (Rivista musicale italiana Nr. 2.)

Valentini, *A., I musicisti bresciani ed il Teatro Grande.* (Gazzetta musicale Nr. 12, 23, 24.)

Wasielewski, Jos. von, »Die Violine und ihre Meister.« (Neue Zeitschrift für Musik Nr. 38.)

Wille, Eliza, Briefe Richard Wagner's. Nebst Erinnerungen und Erläuterungen. (Allgem. Musikzeitung Nr. 45.)

Zabel, Eugen, Hans von Bülow. Gedenkblätter aus seinen letzten Lebensjahren. (Signale für die musikalische Welt Nr. 38.)

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XXI. Nr. 1. Richard Wagner's »Lohengrin.« Nach Dichtung und musikalischer Entwickelung des Werkes dargestellt von A. Heintz. (Mit Fortsetzungen in Nr. 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.) — Richard Wagner als Beethoven-Biograph. — Die Erfindung des Kupferstichs für den Musikdruck. Von Fr. Chrysander. — Musikpsychologisches. Von A. Seiffert. — Sylvester-Paraphrase über Emil Sauer's Suite moderne pour Piano. Von H. Reimann. — Kompositionen von Josef Casimir Hofmann. Von M. Seiffert. — Nr. 2. »Musik-Bibliothek Peters« in Leipzig. Von M. Seiffert. — Nr. 3. Das angebliche Händel-Klavier in Halle a. S. Von O. Fleischer. — Nr. 5. Palestrina. Ein Gedenkblatt. Von M. Seiffert. (Schluß in Nr. 6.) — Nr. 7. Hans von Bülow †. Von O. Leßmann. — Nr. 8. Die Medici. Historische Handlung in vier Akten. Dichtung und Musik von R. Leoncavallo. Von O. Leßmann. — Nr. 9. Zu Beethoven's Prometheus-Musik. Von R. B. — Nr. 14. Gehört die »unvollendete« Bach-Fuge zur »Kunst der Fuge« oder nicht? Von H. Riemann. (Schluss in Nr. 15.) — Bülow's letzter Erdengang. Von Fr. Stein. — Nr. 16. Philipp Spitta †. Von M. Seiffert. — Nr. 17. Die Orgel und der »objective« Gemeindegesang. Von M. Seiffert. — Nr. 18. Beethoven's IX. Sinfonie in Rom. Von H. Wichmann. — Nr. 19. Raff's »Wagnerfrage« und »Leonore«. Von B. Ziehn. (Mit Fortsetzungen in Nr. 20, 21, 22—23, 25, 26.) — Die ältesten Polonaisen. Von A. Lindgren. — Nr. 20. Das Beethovenfest in Bonn. Von O. Leßmann. — Nr. 21. Hans von Bülow's Briefe. Von O. L. — Nr. 22—23. Lißt's »Christus.« Von H. Reimann. — Ein Brief Adam Lißt's. — Hans Sachs. Von O. Bie. — Hänsel und Gretel. Besprochen von F. Volbach. — Nr. 24. Orlando di Lasso. Von M. Seiffert. — Die Delphische Apollon-Hymne der Athener. Von H. Reimann (Schluß in Nr. 25.) — Die XXX. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Weimar, 31. Mai—6. Juni. Von O. Leßmann (Schluß in Nr. 25). — Nr. 26. Opern-Saison in London. Von R. Wallaschek. — Nr. 27. Eine Lohengrinaufführung. Von A. Obrist. (Schluß in Nr. 28.) — Das Hexenlied, romantische Oper in 1 Aufzuge von Emil Kaiser und »Zamora«, Musikdrama in einem Aufzuge von Adolf Stierlin. Von O. Leßmann. — Nr. 28. Hanslick gegen Wagner. Von A. Heintz (s. Nr. 35). — XII. Mittelrheinisches Musikfest in

Darmstadt am 8. und 9. Juli. Von F. Volbach. — Die Orlando Lasso-Feier in Mons. — Nr. 29/30. Eduard von Hartmann gegen Eduard Hanslick. Von P. Moos. (Mit Fortsetzung in Nr. 31/32 und 33/34.) — Antwort auf die Beethoven'sche Entlehnungsfrage. Von Fr. X. Kuhač. (Mit Fortsetzung in Nr. 31/32 und 33/34.) — Mendelssohn's »Loreley«-Skizzen. Von M. Seiffert. — Opern-Saison in London. Von R. Wallaschek. — Nr. 31/32. Von den Bayreuther Festspielen. Von O. Leßmann. — Ein Plagiat als Doctor-Dissertation! Von M. Seiffert. — Richard Wagner-Briefe. Von O. Bie. — Empirische Musikaesthetik. Von A. Seiffert. — Nr. 33/34. Gehört die »unvollendete« Bach-Fuge zur »Kunst der Fuge« oder nicht? Von B. Ziehn. — Opern-Saison in London III. Von R. Wallaschek. — Nr. 35. Die Gesangspädagogik der alten und die Fortschritte der neuen Zeit. Von H. Goldschmidt. (Fortsetz. in Nr. 36, 37, 38.) — Nr. 36. Hans von Bülow's Briefe an Richard Pohl. Von O. Leßmann. II. (Mit Forts. in Nr. 37, 38, 39.) — Zu Anton Bruckner's 70. Geburtstage. Von O. L. — Nr. 37. Wagner's »Ring des Nibelungen« im königl. Opernhause zu Berlin. Von O. Leßmann. — Eine scenische Bemerkung zu Richard Wagner's »Rheingold.« Von H. Dütschke. — Nr. 39. Etwas über nationale Kunst. Von O. Bie. — Nr. 40. Die komischen Opern Friedrich Smetana's. Von O. Payer. (Mit Fortsetzung in Nr. 41, 42, 43.) — Orgel-Sonaten. Kritische Gänge von H. Reimann. (Mit Fortsetzung in Nr. 41—46.) — Nr. 42. Hänsel und Grethel. Märchenspiel in 3 Bildern von Engelbert Humperdinck. Von O. Leßmann. — Nr. 45. Audiatur et altera pars. Von R. Meienreis. — Ein Plagiat als Doctor-Dissertation. Von M. Seiffert. — Nr. 47. Alte Orgelmeister. Von M. Seiffert. — Frau Berthe Marx-Goldschmidt und ihre acht Klavierabende. Von O. Leßmann. — Nr. 48. Franz Lißt's sinfonische Dichtungen. Von A. Halm IV. Orpheus. — Anton Rubinstein. Von O. Leßmann. — Nr. 49. Gluck's »Iphigenie auf Tauris« für die deutsche Bühne bearbeitet von Rich. Strauß. Von H. Bischoff. — Nr. 50. Über Alterthümeln. Zusätze zu Raff's »Wagnerfrage«. Von B. Ziehn. (Fortsetzung.) — Ein Brief Beethoven's an L. Spohr vom 17. Februar 1823. — Nr. 51. J. D. Scheurleer's Bibliothekskatalog. Von M. Seiffert. — Moritz Rosenthal über Musikkritik der Zukunft. —

Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- und Chorgesang. Chefredacteur A. W. Gottschalg, Leipzig. IX. Nr. 10. Ein kompositorischer Fehler Richard Wagner's. Von P. von Lind. (Mit Fortsetzung in Nr. 11/12, 13, 15.) — Magdeburger Koncertschau 1893—1894. (Mit Fortsetzung in Nr. 11/12 und 13.) — Nr. 11/12. Studentische Gesangvereine und Aufgaben der Sängerbünde. Von A. Voigt. — Nr. 13. Dr. Hans Guido v. Bülow. Nekrolog von A. W. G. — Nr. 14. Friedrich Wilhelm Voigt. — Nr. 15. Einiges über Friedrich v. Schiller's Beziehungen zur Musik. Von A. W. G. — Nr. 16. Max Pohle. Von R. Öhmichen. — Nr. 17. Friedrich S. Brüschweiler. — Zur Geschichte des Deutschen Liedes. Von Fr. Stillke. (Fortsetzung in Nr. 18 und 19.) — Eine interessante Aufführung des Mozartvereins in Darmstadt. Von Gg. — Nr. 18. Tonkünstlerversammlung zu Weimar. Von F. A. Geißler. — Allgemeines Sänger- und Musikfest zu Finnland. — Nr. 19. Eduard Nößler. Von O. N. — Das zweite elsaß-lothringische Sängerbundesfest zu Colmar an den beiden Pfingstfeiertagen 1894. Von M. Hottenrott. — Nr. 20. Johannes Diebold. Von R. — Nr. 21/22. Johann Heinrich Wilhelm Barge. Von F. A. Geißler. — Der Humor bei Wagner. Von F. A. Geißler. — Die Carenmusik. Eine historische Reminiscenz. Von F. A. Geißler. — Das Beethovenfest zu Bonn. Von Th. C. — Bühren. — Das zwölfte schlesische Musikfest in Görlitz. (Schluß in Nr. 33.) — Drittes westfälisches Musikfest am 27. und 28. Mai zu Dortmund. Von

A. Becker. — Nr. 23. Georg Ritter. — Nr. 24. Aloyse Krebs-Michalesi. Von O. Schmid. (Schluß in Nr. 25.) — Zur Geschichte der Musik am Pfälzer Hof zu Heidelberg im 15. Jahrhundert. Von F. W. G. Roth. — Nr. 3 (1895). Anton Rückauf. Von R. Glickh. — Nr. 4. Fritz Steinbach. — Die Thätigkeit des »Chores« in unsern Gottesdiensten. Von F. Riedel. — Nr. 5. Die Ausbreitung des Deutschen Männergesanges. Von O. Mokrauer-Mainé. — Nr. 6. Bruno Oskar Klein. —

Deutsche Kunst- und Musikzeitung. Herausgeber: Adolf Robitschek, Wien. XXI. Nr. 1. Josef Venantius v. Wäß. Von F. R. — Nr. 3. »Mirjam«. Oper von Rich. Heuberger. — Nr. 5. Sarolta von Rettich-Pirk. Von F. Fanta. — Hans von Bülow. — Nr. 7. »Etelka«. Oper von Crescenzo Buongiorno. (Première in Prag.) Von F. Fanta. — Ignaz Franz Edler von Mosel. Von H. Kosch. — Nr. 8. »Die Rose von Pontevedra.« Oper von Josef Forster. — XII. Mittelrheinisches Musikfest. Von A. B. — Nr. 16. Robert Schumann als Kritiker. (Schluß in Nr. 17.) — Nr. 17. Das Passionsspiel zu Höritz im Böhmerwald. Von O. v. Kapff. — Nr. 18. »Im Brunnen«. Oper von W. Blodek. — Nr. 20. »Mara«. Oper von Ferd. Hummel. — Johann Strauß. Ein Gedenkblatt zu seinem Jubiläum. Von O. Keller. — »Jabuka« von J. Strauß. — »Frode«. Oper von Julius Bechgaard. Von F. Fanta. — Nr. 22. »Ein treuer Schelm«. Oper von F. Hummel (Première in Prag). Von F. Fanta. — Nr. 23. Rubinstein's erstes Auftreten in Wien. Von H. Kosch. —

Gazzetta musicale di Milano. *Direttore: Giulio Ricordi, Milano. XLIX. Nr. 1. La verità drammatica nell' opera. Di Pirani. — In onore di Giambattista Viotti. — Nr. 2. Ricordi musicali dei monti del Casentino. — Una messa di Cherubini. Di G. Gabardi. — Il Regio Ducal teatro di Milano nel secolo XVIII. Di A. Paglicci Brozzi (Continua). — Nr. 3. La Wally di A. Catalani. — Nr. 4. Vita artistica Torinese. Di L. A. Villanis. — Nr. 5. Una attessa di Mario Descantis. Di T. B. — Nr. 8. Camillo Sivori. Di A. Pierrotet. — Nr. 9. I Dispetti amorosi. Commedia lirica in tre atti di Luigi Illica. Musica di C. Luporini. Di Villanis. — Camillo Sivori. Di G. Perosio. — Nr. 10. Alto di Collando del nuovo organo liturgico-sinfonico nel Duomo di Messina. Di A. Manro. — Nr. 11. Stabat mater. Di A. Untersteiner. — Solenne Commemorazione del Centenario di Gio. Pier Luigi da Palestrina da tenersi in Milano il 15 aprile 1894. — Fior d'Alpe, Opera in 3 atti di Leo Castelnuovo. Musica di Alberto Franchetti al Teatro alla Scala 15 marzo 1894. — Nr. 12. Il Canto corale a Torino. Di L. A. Villanis. — La commemorazione di C. Pedrotti al Liceo Rossini di Pesaro. — Per le Musiche militari. Di V. Fedeli. — L'idea di Don Pablo. Di Carlo Arner. (Continuazione e fine in Nr. 13.) — Nr. 13. Salvatorello, episodio storico-romantico in tre atti. Parole e musica di A. Soffredini. Di A. G. Corrieri. — Nr. 14. Cenni biografici di G. Pierluigi da Palestrina. Di Alberto Cametti. (Continua.) — L'opera ed i suoi coefficienti. Di L. A. Villanis. — In cerca di scrittura. Di Antonio morosi. — Nr. 16. Lettere di Germania. Di A. Untersteiner. — Nr. 17. Le opere di Verdi a Parigi. — La casa di Auber. Di Charles Darcours. — Nr. 18. Vita Artistica Torinese. Di L. A. Villanis. — Nr. 19. L'Arte Italiana a Londra. — Il maestro G. Puccini. Di Pieri. — Nr. 21. L'esposizione teatrale. I. Di Soffredini. (Continua.) — Il Quartetto d'archi e la sua interpretazione. Di L. Alberto Villanis. — La musicalità nel divino poema. Di C. Arner (v. Nr. 24). — Nr. 22. Di un'antica forma di rappresentatione teatrale veneziana. Di Molmenti. — La musica nella »Divina Commedia.« Di A. Bonaventura. — Nr. 23/24. Hans von Bülow. Di A. Unter-*

steiner. — *Nr.* 25. *La festa alla bandiera. Di A. Pierrottet.* — *Botta e Paisiello. Di G. Roberti.* — *Nr.* 26. *Ottavio Rinuccini. Di F. Meda. (Continua.)* — *Disegno e colore (noticine musicali). Di L. Locati.* — *Sempre sulla musicabilità. Di L. A. Villanio (v. Nr. 34).* — *L'artista nella Società moderna Di C. Arner.* — *Nr.* 27. *Manon Lescaut nell' arte e nella musica. Di Francesco Contaldi (Continua).* — *Nr.* 28. *R. Conservatorio di Musica in Milano. Di Soffredini (Continua).* — *Nr.* 29. *L'Inno ad Apollo. Di O. Chilesotti (v. Nr. 31).* — *Nr.* 30. *L'Inno ad Apollo. Di Lorenzo Parodi.* — *Nr.* 31. *Ancora della musicabilità. Di A. Untersteiner.* — *Nr.* 32. *Musica greca. Di T. Mantovani.* — *Vocazione. Di C. Arner (Continua).* — *Nr.* 33. *Tra una banda e l'altra. Di E. Gasperoni.* — *Musica greca. Di O. Chilesotti.* — *Nr.* 34. *Poeta e musico. Di M. Mazzoldi.* — *Nr.* 35. *Ancora »Disegno e colore.« Di L. Locati.* — *Musiche Militari. Di Carmelo Lo Re.* — *I benefizi ecclesiastici di Franchino Gaffurio. Di A. Paglicci Brozzi.* — *Nr.* 37. *J. Pleyel. Di G. Gabardi. (Continua.)* — *Nr.* 38. *Maruzza. Scene Liriche Popolari in tre atti. Di P. Floridia. Di G. Tebaldinis.* — *Nr.* 39. *I dispetti amorosi. Commedia lirica di L. Illica e Gaetano Luporini. Di Carlo Cordara.* — *Il R. Conservatorio di Palermo. Di Enrico Gasperoni.* — *Nr.* 40. *Echi delle feste estive del 1894. Di Acuto.* — *Il nuovo maestro di Cappella della Basilica del Santo a Padova. Di P. Molmenti.* — *L'Inno Sanmarinese. Di G. Tebaldini.* — *Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz giudicato da scienziati e musicisti inglesi.* — *Le Economie e le Bande militari. Di M. Mazzoldi.* — *Nr.* 41. *La leggenda d'Otello. Di P. Molmenti.* — *Nr.* 43. *Cristoforo Colombo di Alberto Franchetti al teatro Sociale di Treviso. Di C. Serini.* — *Nr.* 44. *Giovanni Strauss. Di A. d'Eisner-Eisenhof.* — *Collaudo d'organo. Di M. Galli Carlo.* — *Nr.* 45. *Nuovi profili dell' arte musicale. Di V. Valeriani.* — *Impressioni sul Santuario di Valle di Pompei e del suo organo strumentale. Di C. Filosa.* — *Nr.* 47. *Del quartetto de 'legni nel moderno strumentale. Di Italo Piazza.* — *Antonio Rubinstein.* — *Teatro giapponese. Di F. de Ménil. (Continua.)* — *Nr.* 48. *Il teatro nazionale dell' opera a Parigi. Di G. Ricordi.* — *Nr.* 50. *Orlando di Lasso. Di T. Mantovani. (Continua.)* — *L'estetica dei suoni musicali. Di A. Bonaventura.* — *Nr.* 52. *La critica musicale nei giornali politici. Di L. Locati.* — *Una »Momaria« a Constantinapoli. 1524. Di P. Molmenti.* —

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler, Düsseldorf. XIX. Nr. 1. Aufgaben aus der Harmonielehre und deren Lösung. Von H. Böckeler. (Forts.) — Musik und Architektur. Von B. Widmann. — Nr. 2. Zu dem Artikel: »Zur Modulationstheorie.« Von P. Piel. — Nr. 3. Dienst-Anweisung für einen Organisten im Jahre 1626. — Nr. 5. Gregoriushaus in Aachen. — Nr. 6. Über Glocken und ihre Musik. Von P. J. Blessing. (Mit Fortsetzung.) — Nr. 7 Immanuel Faißt †. Von E. v. Werra. — Die neue Orgel in der Benedictinerabtei Emaus in Prag. Von P. A. Sch. — Die Aufgabe der Kirchenmusik der Zukunft. — Wer ist der Erfinder der Schleiflade? — Nr. 10. Religion und Kunst. Von B. Widmann. **Gregoriusbote.** (Beilage des »Gregoriusblatt.«) Redacteur: W. Schönen. XI. Nr. 1. Die Komplet. Von W. S. (Mit Forts.) — Die Melodieen des Gesangbuches der Erzdiöcese Köln. Von A. Vent. (Mit Forts.) — Nr. 2. Stimmen der Kirche. (Mit Forts.) — Die neue Orgel in der Hospitalkirche zu Neuß. — Nr. 3. Ein Land-Kirchenchor. (Mit Forts.) — Nr. 7. Der Choralsänger. Von A. Knippen. (Fortsetzung.) — Nr. 9. Die Deutsche Singmesse. Von A. Vent. (Forts.) — Nr. 14. Generalversammlung des Allg. Cäcilienvereins für die Diöcesen Deutschlands, Österreich-Ungarns

und der Schweiz. Von H. Bewerunge. — Nr. 10. Zum Vortrag des Chorales. — Nr. 11. Katholische Kirchenchöre. — Nr. 12. Karl Löwe. —

Le Guide Musical. *Directeur: Maurice Kufferath, Schott, Bruxelles. XL. Nr. 1. Emmanuel Chabrier. Par H. Imbert. — La première de Gwendoline à Paris. Par Imbert. — Les Concerts historiques des Chanteurs de Saint-Gervais. Par M. Remy. — La reconstruction de l'Opéra-Comique. Par M. Remy. — Bach et Marcello au Conservatoire de Bruxelles. Par M. Kufferath. — Nr. 2. Un précurseur de Wagner. (L. Vitet.) Par E. Evenepoel. — Les Concerts historiques. Par M. Brenet. — Le quatuor Ysaye. Par M. Remy. — Hermann Lévi. Par M. Kufferath. — Nr. 5. La technique dans l'art. Par E. Closson. — Pablo Sarasate et Mme Berthe Marx. — Le Flibustier, de MM. J. Richepin et César Cui. Par M. Remy. — A la Nationale. Par G. Ropartz. — Nr. 6. L'Attaque du Moulin de M. Alfr. Bruneau au théâtre de la Monnaie. Par J. Brunet. — Les Chanteur de Saint-Gervais. Par Remy. — Nr. 7. Hector Berlioz et Stephen Heller. (Lettre de Heller à Ed. Hanslick.) — Protectionnisme artistique. Par M. Remy. — Nr. 8. Hans de Bulow. Par M. Kufferath. — Nr. 9. Promesses gluckistes. Par M. Brenet. — Virtuoses contemporains: Mme Roger-Miclos. Par H. Imbert. — Nr. 11. Hulda de César Franck. Par G. Servières. — Musique gratuite. Par Remy. — Le Requiem de Berlioz aux Concerts-Colonne. Par Imbert. — Nr. 12. Un Livre sur Tristan. Par Ch. Tardieu. — Nr. 14. César Franck. Par G. Servières. — Les Chanteurs de Saint-Gervais. Par Brenet. — Les Concerts historiques. Par M. Remy. — Nr. 15. Le fils de Gossec. Par M. Brenet. — L'Inspiration musicale. Par M. K. — Nr. 16. Proserpine de Camille Saint-Saëns. Par Etienne Destranges. (Suites en 17, 18, 19.) — Dieudonné. Par Edmond Van der Straeten. — Nr. 17. Falstaff de A. Boïto et J. Verdi; première à l'Opéra-Comique de Paris. — Nr. 19 L'Hymne à Apollon. Par C. Perrot. (V. Nr. 20, 26, 40). — L'orchestre de la Monnaie et les Concerts populaires. Par M. Kufferath. — Nr. 20—21. — Un impôt sur les droits d'auteurs. Par M. Remy. — Nr. 22/23. Les Musiciens de l'Ecole polytechnique. Par M. Brenet. (Suites en Nr. 24/25, 28/29, 30/31.) — Le Festival rhénan. Par D. D. — Le portrait de Manon, première à l'Opéra-Comique. Par M. Remy. — Le successeur de Ch. Gounod à l'Académie des Beaux-Arts de France. Par H. Imbert. — Nr. 24/25. Première représentation de Djelma à l'Académie nationale de musique. Par H. Imbert. — Nr. 26/27. L'Oeuvre de Roland de Lassus. Par M. Kufferath. — Le Festival de l'Association universelle des musiciens allemands à Weimar. — Le Festival d'Utrecht. — Nr. 28/29. La Rénovation de la musique religieuse. Par M. Remy. — Les Fêtes de Roland de Lattre à Mons. Par M. Kufferath. — Nr. 30/31. Une nouvelle version française de la »Walkyrie.« Par M. Kufferath. — Nr. 32/33. Réflexions sur l'opéra-comique. Par G. Servières. — La »Walkyrie« de M. Alfred Ernst. Par M. Kufferath. — Comme chez Nicolet. Par M. R. — A. Bayreuth. Par E. H. — Nr. 34/35. Vincent d'Indy. Par Imbert (fin. à 36). — Le Congrès de la propriété littéraire et artistique à Anvers. Par M. Kufferath. — Les fêtes d'Orange. — Nr. 37. Lettres inédites de Rossini. — A la recherche du berceau de Cyprien de Rore. Par Edm. Van der Straeten. — Nr. 38. Emmanuel Chabrier. Par M. Kufferath. — Un pèlerinage à Endenich. Par H. Imbert (fin. à 39). — Notes de voyage. Par M. Kufferath. — Nr. 39. Richard Wagner. Lettres à Auguste Roeckel. (Traduction de M. Maurice Kufferath.) (Suites de Nr. 40 — jusqu'à 47). — A propos de l'Arlésienne de Bizet. Par C. T. — Nr. 40. Une lettre d'Emmanuel Chabrier. Par L. P. — Nr. 41. Richteriana. Par E. S. — Deux nouveaux fragments*

de musique grecque. — Nr. 42. — Ambroise Thomas et Giuseppe Verdi. Par H. Imbert. — Nr. 43. Othello de G. Verdi. La première à l'Opéra de Paris. Par H. Imbert. — Nr. 44. Métronomie expérimentale. Par H. Alvin et R. Prieur. (Suites.) — Benvenuto Cellini d'Hector Berlioz. Première à Prague. Par V. Joss. — Nr. 47. Deux Veuves de Fredéric Smetana. Par. V. Joss. — Nr. 48. Antoine Rubinstein. Par H. Imbert. — Mme Caron. Par H. de Curzon. — Max Pauer. Par Fr. N. Manskopf.

Harmonie. Redacteur: Otto Girschner, Hannover. VII. Nr. 77. Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von Rich. Wagner. Von O. Möricke. — Josephine Gerwing. Von C. Krohn. — Nr. 78. Zur 300jährigen Palestrina- und Lassofeier. Von D. F. — Nr. 79. Richard Wagner's Reformen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas. Von O. Girschner. — Vom reinen vierstimmigen Satze. — Nr. 80. Elisabeth Leisinger. Von C. Krohn. — Noch ein Wort über »Kritik.« Von L. Wuthmann. — Nr. 81. Hans von Bülow. Von H. R. — Über die musikalische Form. — Nr. 82. Musikalische Streifzüge. Von L. Wuthmann. — Künstlerhonorare. Von O. Girschner. (Schluß in Nr. 83.) — Nr. 83. Der Musikunterricht ist vogelfrei. Von O. G. — Nr. 86. Die drei Perioden des Beethoven'schen Schaffens. — Die alte Feldtrompete. Von O. Girschner. — Noch einmal »Über vernunftgemäßes Fugenspiel auf der Orgel.« Von L. Wuthmann. — Nr. 87. Einiges über die musikalischen Kunstausdrücke und Verzierungen. Von M. Puttmann. — Über meine Viola alta. Von H. Ritter. (Schluß in Nr. 89.) — Lehrbrief eines Lübeckischen Stadt- und Feldtrompeters. — Jagdmusik. — Nr. 89. Konsonanz und Dissonanz. Von O. Girschner. — Nr. 90. »Das Liebesverbot.« (Mit Forts.) — Johanna Jachmann-Wagner. Von H. Ritter. — Helmholtz' Bedeutung für die Musik. Von W. Fränkel.

Le Ménestrel. *Henri Heugel, Paris. LX. Nr. 1. Les fêtes de la Révolution française. Par J. Tiersot (A suivre) — Molière et Étienne Molénier à Carcassonne, en 1652. Par A. Baluffe (A suivre). — Nr. 2. Émilie Chevalier. — Nr. 3. Les Mystères d'Eleusis au Petit-Théâtre. Par A. Pougin. — Nr. 4. Premières représentations du Flibustier à Opéra-Comique. Par H. Moreno. — Nr. 5. Antoine Rubinstein. Souvenirs biographiques. Par M'Arthur (contin). — Nr. 7. Fidelio de Beethoven. Par Tiersot. — Néron au Théâtre des Arts de Rouen. — Hans de Bülow. Par A. Pougin. — Nr. 8. Une lettre inédite de Beethoven. Par O. Bn. — Nr. 9. Deux lettres inédites de Hans de Bülow. Par A. Pougin. — Un portrait inédit de Beethoven. Par O. Bn. — Nr. 11. A propos de »Thaïs«. Poési mélique. Par Louis Gallet. — Nr. 13. Le clavecin de Marie-Antoniette. Par E. de Bricgneville. — Béranger chanteur. Par E. Legouvé. — Nr. 14. Laharpe de Marie-Antoniette. Par E. de Bricqueville. — Soixante-neuf ans à l'Opéra Comique. Par A. P. — Nr. 15. Première audition d'un hymne antique. Par J. Tiersot. — Nr. 16. Première représentation de Fallstaff à l'Opéra-Comique. Par A. Pougin. — N. 17. La musique et le théâtre au Salon du Champ-de-Mars (a suivre). Par de Senne. — Nr. 18. Une heure de musique. Par B. J. — Nr. 20. La Millième de »Mignon«. Par A. Pougin. — Mignon et la chanson populaire. Par J. Tiersot. — Nr. 23. Un traité de musique inconnu. Par J.-B. Weckerlin. — Nr. 23. Première représentation de »la Navarraise« au théâtre de Covent-Garden, á Londres. Par H. Moreno. — Mort de l'Alboni. — Nr. 26. Les obsàques de l'Alboni. — Nr. 28. Les collectionneurs D'instruments de musique du XVIIIe siècle. Par E. de Bricqueville (A suivre). — Nr. 31. Ceque deviennent les anciens instruments de musique. Par E. de Bricqueville. — Nr. 32. Molière et Guilleragues. Par A. Baluffe (A suivre). — Nr. 33. Les réformes au Conservatoire. — Fèlicien*

David. Par A.-M. Auzende. — Nr. 34. Méhnl et Pleyel. Par A. Pougin. — Nr. 36. La musique à la cour de Loraine. Par Neukomm (A suivre). — Nr. 37. La première salle Tavart et l'Opéra-Comique. Par A. Pougin (A suivre). — Emmanuel Chabrier. Par A. P. — Nr. 40. L'Otello de Rossini à Naples en 1816. Par A. Pougin. — Nr. 41. Première représentation de l'Otello de Verdi à l'Opéra. Par A. Pougin. — Nr. 42. Le bout-de l'an de Gounod. — Le cinquantaire de Johann Strauss. Par O. Berggruen. — Nr. 45. L'orgue de Jean-Sébastian Bach. Par Ch.-M. Widor (A suivri). — Nr. 47. Antoine Rubinsteini Par A. Pougin. — Nr. 50. La millième de »Faust« (Gounod). Par A. Pougin. — Nr. 51. Béranger musicien. Par E. Legouvé (Suite). —

Monatshefte für Musik-Geschichte. Redacteur: Robert Eitner, Templin (Uckermark.) XXVI. Nr. 1. Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister. (Mit Fortsetzungen). — Annalen der englischen Hofmusik. Von W. Nagel. (Mit Fortsetzungen). — Nr. 10. Totenliste des Jahres 1893, die Musik betreffend. Von C. Lüstner. (Fortsetzung.) — Nr. 11. Zu der Auricher Liederhandschrift. Von R. Kade. — Nr. 12. Eine Urkunde betreffend Paul Hofhaimer. Von F. Waldner. —

The Musical Times. *London. Novello, Ewer & Co. Nr. 611. Mackenzie on opera. — Beethoven's sketch books. By J. S. Shedlock. Nr. II. Bach, Handel, Mozart. — George Alexander Osborne. — Nr. 612. The drum parts in Beethoven's Symphonies. — From my study: Carl M. of Weber, Clara Wieck, Joseph Joachim, Eduard Grieg. — Nr. 613. »Bethlehem« by Mackenzie. — From my study: George Aspull, Mr. Reeves, Catharina Stephens. — F. H. Cowen on opera. — Commings on »English music.« — Graves on »Old irish-song.« — Nr. 614. Personal reminiscences of Beethoven (To be continued). — From my study: Felice Giardini. Nicolo Pergamni. Nicholas Mori. — Musical Particularism. — Nr. 615. From my study: Maria Felicita Malibran. Charles Auguste de Beriot. Henrietta Sontag. — Nr. 616. Points of interest in its journalistic and literary career. — Some pictures of the past. — Fifty years ago. — Musical criticism in 1844. — Beethoven festival at Bonn.— Nr. 617. Explosive opera. — From my study: Mrs. Anderson, Johann Ludwig Dussek, Liszt, H. W. Ernst, H. Berlioz, C. Czerny, Kriehuber. — S. S. Westley's organ compositions. — Beethoven's sketch books. By J. S. Shedlock. Nr. III. The choral symphony. — Orlando di Lasso. — Handle festival. — Rehearsal. — Nr. 618. Stray notes on the season. — From my study: Marietta Alboni. Giulia Grisi. Mario Conte di Cardia. — Music in combination with poetry and ideas: Programme-music — etc. By E. J. Breakspeare. — The organisation of choral unions. — Nr. 619. From my study: Marie Felicité Denise Moke (Madame Pleyel), Adolph Henselt, John Field. — English music. — Beethoven's sketch books. By J. S. Shedlock. Nr. III. Sonatas, Diabelli variations, symphonies, »Leonore« overture, mass in D etc. — Is music played out? — Nr. 620. The music hall of the future. — From my study: William Sterndale Bennet, Niels W. Gade, Ferdinand Hiller. — Radino. By L. L. A. — Nr. 621. Strauss and his influence. — Music at the church congress. — The possible future adoption of an authorised hymnal. — From my study: F. Liszt, Wilhelmina Clauss (Madame Szarvady). — Greek musik. — Nr. 622. Anton Rubinstein. By J. Bennett. — From my study: Guiditha Pasta, Joanna Wagner. — Greek Musical Notation. By C. Torr. — The unit note in ancient and in modern music. By Foller-Maland. —*

Musica sacra. Regensburg. Redacteur: F. X. Haberl. XXVII. Nr. 1. Hirtenbrief des Bischofs von Würzburg über die Kirchenmusik. — Nr. 2. Joannes Petraloysius Praenestinus da Palestrina. Von Fr. X. H. — Die künstlerische Einheit und Ruhe. Von A. Walter. — Nr. 3. Das Palestrinajubiläum (mit

Forts.). — Nr. 4. Liturgica: Zwischen der missa cantata und missa solemnis. — Nr. 6. Zur 14. Generalversammlung in Regensburg. — Nr. 17. Das Doppeljubiläum Orlando-Palestrina (mit Forts.). — Die 11. Generalversammlung des Caecilien-Vereins der Diöcese Augsburg in Dillingen am 14. und 15. Mai 1894. — Nr. 9 u. 10. Schlußcadenz zum Regensburger-Feste. — Nr. 10ª. Das St. Wolfgangsjubiläum. — Nr. 12. Der Unterschied zwischen Missa cantata und solennis.

Musikalische Rundschau. Herausgeber Josef Graf, Wien. IX. Nr. 2. Wien's Entwickelung zur Musikstadt. Von H. Koppel. — Über die Opernüberproduktion Italiens im Jahre 1893. Von E. K. — Nr. 3. »Mirjam«. Oper von Ludwig Ganghofer. Musik von Richard Heuberger. Von M. Graf. — »Die Histologie der Tonkunst.« Eine neue Wissenschaft. Von V. Joss. — Der Komiker Wenzel Scholz in seinem Verhältnisse zu Direktor Carl. Von F. Leutner. — Nr. 4. Joannes Petrus Aloysius Praenestinus. — Josef Forster's »Rose von Pontevedra.« Von H. P. — Nr. 5. Hans von Bülow. Von H. Reinhardt. — Nr. 6. Smetana's »Der Kuß« im Wiener Hofoperntheater. Von H. P. — Pergolesi. Von Pierantonio Tasca. — Nr. 8. Blanik, Oper von Zdenko Fibich. (Erstaufführung in Prag.) Von V. Joss. — Nr. 9. Civil- und Militärmusik. Von Albert v. Hermann. — Nr. 11. Briefe von Hans von Bülow. (Forts. und Schluß.) — Die Musik auf der galizischen Landesausstellung. I. Von A. Zach. (Forts.) — Nr. 12/13. Zur Kirchenmusikfrage in Österreich. Von J. Ev. Habert. — Das 30. Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins. — Ein reichsdeutsches Urtheil über Österreichs musikwissenschaftliche Bestrebungen. — Was im 17. Jahrhundert von einem Organisten verlangt wurde. — Ein neues Holzblasinstrument. — Stoja. Oper von J. Rozkosny. (Première in Prag.) Von V. Joss. — Nr. 14/15. Die Befähigung des Musiklehrers in Österreich. Von H. Falz. — XII. Mittelrheinisches Musikfest zu Darmstadt. Von Fr. N. Manskopf. — Vom Musikfeste in Stuttgart. — Nr. 16. Zum siebzigsten Geburtstage Anton Bruckners. Von A. v. H. — Die *E*-moll-Messe von A. Bruckner. Von J. E. Habert. — Nr. 17. Die Zukunft des Theaters an der Wien. Von K. Nachtigall. — Die Bayreuther Bühnenfestspiele. Von E. Humperdinck. — Nr. 18. Hugo Riemann über musikalisches Unterrichtswesen. — Es wird Licht. Von Joh. Ev. Habert. — Nr. 19. Strauß-Jubiläum. — Benvenuto Cellini. Oper von H. Berlioz. (Erstaufführung in Prag.) Von V. Joss.

Musikalisches Wochenblatt. Red. E. W. Fritzsch, Leipzig. XXV. — Nr. 1. Die Aufgaben des Kritikers. Von M. Arend. (Forts. in Nr. 2 u. 3.) — Teresita d'Albert-Carreño. — Nr. 4. Die Musikbibliothek Peters in Leipzig. — Nr. 5. Das Allegretto von Beethoven's *A*-dur-Symphonie. Von M. Wirth. (Forts. Nr. 6—13.) — Nr. 7. Die Musik im Dienste der Kriegsbegeisterung. Von L. Bräutigam. — Nr. 14. Richard Wagner in München. Von G. Wittmer. (Forts. Nr. 15, 18, 19.) — Richard Hol. Von H. Hammer. — Drei Briefe Franz Lißt's. Von O. Payer. — Nr. 15. Paul Fischer. Von Möller. — Nr. 16. Hans von Bülow. Von R. Sternfeld. (Schluß in Nr. 17.) — Nr. 20. Zur Klärung der Phrasirungsfrage I. Von H. Riemann. (Forts.) — Philipp Spitta. Von E. Vogel. — Nr. 23. Prophetischer Musikkalender. Von Hans von Bülow. — Nr. 25. Die 30. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins. Von M. Hasse. (Schluß Nr. 26.) — Nr. 27. Richard Wagner als Revolutionär. Von A. Smolian. — Emil Paur. — Aus dem Tagebuche P. Tschaikowsky's. (Forts. Nr. 28, 29, 30, 31/32, 33/34, 35.) — Nr. 30. Das 12. schlesische Musikfest. Von A. Weiß. — Nr. 31/32. Ein merkwürdiger Instrumentationseffekt im Vorspiel zum »Parsifal« und ein anderer im Alle-

gretto der *A*-dur-Symphonie von Beethoven. Von M. Wirth. — Bayreuther Bühnenfestspiele. Von M. Krause. (Forts. Nr. 33/34.) — Nr. 40. Der Mordent im »Rienzi.« Von A. Seidl. (Schluß in Nr. 41.) — Ferdinand Thieriot. Von E. B. — Ein Brief Richard Wagners. — Nr. 43. Die Lobwasser'schen Psalmen. Von Fr. Wiedmann. — Eine Lebensskizze. Von Eugen d'Albert. — Nr. 50. Humperdinck's Märchenspiel »Hänsel und Gretel.« Von A. Smolian. (Forts.)

Musik-Instrumenten-Zeitung. Red. Carl Bätz, Berlin. Nr. 4. Alte Holzblasinstrumente. — Nr. 9. Akustische Briefe von Müller Holenz. II. — Anton Rubinstein. — Nr. 24. Zur Praxis des Stimmers. — Verstellbare Klavier-Pedalbank. — Nr. 29. Neuerungen am Resonanzboden. — Die Aeolsharfe. — Nr. 35. Über Tonrverhältnisse im einstimmigen Gesang. Von A. Storck. — Wechselventil für mechanisch spielbare Tasteninstrumente. — Nr. 43. Das amerikanische Harmonium und sein Bau. (Fortsetzung.) — Nr. 48. Die neue amerikanische Tarifbill und die Deutsche Musikinstrumenten-Industrie. — Neue mechanische Zither. — Über Orgelbau. — Nr. 52. Die Schoßvioline und Schoßbratsche. Von Gustav Herrmann. — Hundertjähriges Jubiläum der Hof-Pianoforte-Fabrik Rudolf Ibach Sohn in Barmen. — Jahrgang 1894/95. Nr. 10. Akustische Briefe. Von Müller-Holenz. (Fortsetzung.) — Nr. 12. Das deutsche Harmonium. — Die Orgel in Elsterberg. — Nr. 14. Die Pauken.

Neue Berliner Musikzeitung. Red. Aug. Ludwig, Berlin. XLVIII. — Nr. 2. Beethovenoriginale oder Fälschungen. (Schluß in Nr. 3.) — Nr. 3. Fritz Lißmann. — Nr. 6. Friedrich Hegar. — »La Valchiria.« Eine italienische Aufführung der »Walküre« in Triest. Von R. Hirschfeld. — Nr. 7. Musik als Politik. Von A. Ludwig. (Schluß in Nr. 8.) — Nr. 8. Bülow †. Von A. Ludwig. (Schluß in Nr. 9.) — Die Medici von R. Leoncavallo. Von A. Ludwig. — Zampa, oder die Marmorbraut. Eine Opernstudie von C. F. Wittmann. (Forts. in Nr. 9, 11, 12.) — Nr. 10. Paul Umlauft. — Nr. 11. Falstaff. Von A. Ludwig. — »Cleopatra«, Oper von August Enna. Von A. Ludwig. — Nr. 14. Milka Ternina. — Bülow's Bestattung. Von A. Ludwig. — Nr. 15. Luigi Cherubini und seine Oper »Der Wasserträger.« Von C. F. Wittmann. (Forts. in Nr. 16, 17, 21, 22.) — Nr. 16. Reinhold Becker. — Philipp Spitt †. — Wieland der Schmied. Oper in 3 Aufzügen von Max Zenger. Von O. Merz. — Nr. 18. Französiche Oper in Petersburg. — Nr. 19/20. Ignaz Jan Paderewski. — Willy Birrenkoven. — Ernst Schuch. — Katharina Zimdars. — — Eberh. Schwickerath. — Nr. 22. Ein verhängnisvoller Akkord. Von A. Ludwig. — Der 100. Geburtstag der Zauberflöte in Berlin. — Nr. 23. Orlando di Lasso. — Ein Brief Bülow's. — Über Reissiger. — Die Violine des Sivori. — Nr. 24. Musik in Spanien. Von E. Gschwind. (Forts. in Nr. 25, 26, 27, 31, 32.) — XXX. Tonkünstlerversammlung in Weimar. — »Angla«. Oper von Ferd. Hummel. Von A. Ludwig. — Bülow und Leipzig. — Nr. 25. Immanuel von Faißt †. — »Saint Foir.« Heiteres Bühnenspiel in einem Aufzuge von Hans Sommer. Dichtung nach einem Stücke Alexander Duval's von Hans von Wolzogen. Von A. Ludwig. — Nr. 29. Französische Romankuriositäten über Wagner, Bayreuth und »Parsifal«. (Schluß in Nr. 30.) — Nr. 30. Jenny Meyer †. — Nr. 32. Die Wagner-Literatur in Deutschland. Von E. Kailer. (Mit Fortsetzung in Nr. 33—38). — Prof. Hermann Ritter's Viola alta oder Altgeige. (Schluß in Nr. 33.) — Nr. 33. Der Markt der Musiker in Paris. — Nr. 35. Engelbert Humperdinck. — Nr. 36. Aus der Werkstätte des Musikalienhandels. Von L. — Anton Bruckner. — Nr. 37. Ein Brief Richard Wagner's. — Nr. 38. Dr. Karl Muck. — Ein provençalisches Bayreuth. — Nr. 40. Carl Wendling. — Nr. 42. Johann Strauß II. Walzerkönig. — Hänsel und Gretel

von E. Humperdinck. Von A. Ludwig. — Lebensskizze Eugen d'Albert's. Von Eugen d'Albert. — Nr. 43. Wie Josef Strauß gestorben ist. — Nr. 44. Ghismonda, II. Oper von Eugen d'Albert. — Nr. 47. Karl August Fischer Von A. Ludwig. — Nr. 48. Anton Rubinstein †. — Nr. 49. Franz Schubert's Lieder. (Fortsetzung.) — Nr. 51/52. Die Behandlung des Gesangs bei Richard Wagner. Von H. Goldschmidt.

Neue Musikzeitung. Red. Dr. A. Svoboda, Stuttgart, Grüninger. XV. Nr. 1. Irene Abendroth. — Das Melodram. Von A. Schütz. (Fortsetzung Nr. 2 u. 3.) — Hector Berlioz. (Fortsetzung Nr. 2 und 3.) — Hofkoncerte vor neunzig Jahren. Von A. v. Winterfeld. — Eine Koncertreise in Rußland mit dem Fürsten Galyzin im Jahre 1868. Von H. Mund. (Schluß in Nr. 2.) — Nr. 2 Friedrich Smetana. Von H. Klein. — Aus den Erinnerungen einer Primadonna. Von M. Escherich. (Schluß in Nr. 3.) — Einige noch ungedruckte Briefe berühmter Musiker. Von J. Pawel. — Ein musikalischer Reformator vor 300 Jahren. Von A. v. Winterfeld. — Nr. 3. Italia Gräfin Vasquez-Molina. Von G. Schmitt. — Richard Wagner und die Frauen. Von R. Wintzer (Forts. in Nr. 4 und 5.) — Aus dem Leben Niels W. Gade's. (Forts. Nr. 4.) — Die österreichieche Nationalhymne. Von Weisbrodt. — Joseph Diem. Von R. Schäfer. — Nr. 4. J. P. E. Hartmann. Von J. Malling. — Zwei Impresarien. Von H. Wachenhusen. (Schluß in Nr. 5.) — Erinnerungen an Maurice Dengremont. Von A. Friedenthal. — Nr. 5. Emma Hiller. — Heiteres aus dem Leben des Cellovirtuosen Diem. — Musikstenographie. — Nr. 6. Moriz Rosenthal. — Thorwaldsen und die Musik. Von A. v. Winterfeld. — Rossinis Ehen. Von A. — Erinnerungen an große Musiker. — Raoul Koczalski. — Francesco d'Andrade. Von Jay. — Nr. 7. Die musikalische Phrasierung. Von A. Pochhammer. (Forts. in Nr. 8.) — Das musikalische England. (Fortsetzung in Nr. 8, 9, 10, 20.) — Schaubühne und Moral. — Nr. 8. S. de Lange. Von M. Brauer. — Karl Löwe und Debrois von Bruyck. Von Th. A. Rutesch. — Anton Rubinstein als Mensch. — Nr. 9. Sängerin Albani. — Über das Dramatische bei Robert Franz. Von R. Wintzer. — Pariser Künstler-Silhouetten. Von F. Schweikert. — Otto Nicolai's Tagebücher. (Schluß in Nr. 10). — Prof. Ernst Koch. — Aussprüche von Novalis über Musik. Von J. Schuchardt. — Nr. 10. Paderewski in Amerika. Von O. Hackh. — Über pianistische Untugenden. Von A. Eccarius-Sieber. (Fortsetzung Nr. 11 und 12.) — Robert Schumann und Friedrich Wieck. Von R. Batka. — Ein Blick auf Geigenbaukunst. Von C. A. Völker. (Schluß in Nr. 11.) — Altgriechische Musik in Paris. Von A. Brunnemann. — Nr. 11. Arabella Szilágyi. — Hoffmann von Fallersleben und Franz Lißt. Von R. Schäfer. (Schluß Nr. 12.) — Orlando di Lasso. Von A. von Winterfeld. — Richard Wagner in Frankreich. — Nr. 12. Kammersänger Anton Hromada. Von C. Jay. — Nr. 13. Die Lieder von Joh. Brahms. Von R. Wintzer. (Schluss Nr. 14.) — Immanuel Faißt. Von H. Lang. — Haydn's »Schöpfung«, eine — Entweihung der Kirche. Von O. Payer. — Musikpflege in Athen. Von A. Friedenthal. — Französische Opernkomponisten. Von A. Brunnemann. — Nr. 14. Louise Francine Mulder. Von C. Jay. — Chopin und die Frauen. (Forts. Nr. 15, 16, 17.) — Mascagni's »Intermezzo« in Cavalleria rusticana und Rossini's »Tempesta« im Barbier von Sevilla. Von C. M. Freih. v. Savenau. — Carl Reinhold von Köstlin. Von E. Kauffmann. — Peter Tschaikowski. — Nr. 15. Gottfried Linder. — Erinnerungen an Rob. Franz. Von M. Kretschmar. — Ein Beitrag zur Schumannbiographie. Von R. Batka. — Theodor Storm und die Musik. Von J. Beyer. — Nr. 16. Bertha Förster-Lauterer. Von R. Freiherr Procházka. — Das

Dreihundertjährige Jubiläum der ersten Oper. Von Curt Mey. (Mit Forts. Nr. 17, 18.) — Neue Briefe von Richard Wagner. (Schluß Nr. 17.) — Aus dem Musikleben in Sibirien. (Schluss Nr. 17.) — Prinzessin Amalie von Sachsen und die Musik. Von A. von Winterfeld. — Rossini-Cultus in Catania. — Nr. 17. Marie Ledant-Delna. Von H. Heinecke. — Plaudereien mit Lißt. (Forts. in Nr. 18.) — Nr. 19. Cyrill Kistler. — Zwei unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohns. Von H. Henkel. — Nr. 19. Balladen und Gesänge von Martin Plüddemann. Von K. D. Schultz. — Franz Dingelstedt und die Musik. — Musikalisches vom Trachtenfest in Innsbruck. Von J. Glauwell. — Hervorragende Sänger und Sängerinnen Großbritanniens. Von A. Schreiber. — Rud. Ibach Sohn (1794—1894). — Rosenzauber. Aus dem Leben Richard Wagner's. Von H. Bock. — Nr. 20. Mary Weiner. Von O. Wilda. — Der Ausdruck der »Waldstimmung« in der deutschen Musik. Von O. Payer. (Mit Forts. in Nr. 21.) — Pariser Gesangspädagogen. Von A. Brunnemann. — Die Erfindung der Geige. Von A. Untersteiner. (Mit Forts. in Nr. 21, 23.) — Ein Besuch bei Hector Berlioz. Von F. Schweikert. — Aus dem Leben von Johann Strauß. Von H. Glücksmann. — Besitzen Thiere musikalisches Verständniß? Von E. Heim. — Nr. 22. Robert Schumann und Stephen Heller. Von F. G. Jansen. — Robert Schumann und die Romantiker. Von J. v. Roßbach. — Robert Schumann als Kritiker. — Ernestine von Fricken, Schumann's erste Braut. Von R. Freiherrn Procházka. — Robert Schumann als Liederkomponist. Von M. Kretschmar. — Johanna Jachmann-Wagner. Von H. Ritter. — Nr. 25. Helene Hieser. Von C. Jay. — Aus dem Leben der Sängerin Hermine Spies. (Schluß Nr. 24.) — Die Nibelungen im modernen Drama. Von R. Schäfer. — Schumann über Wagner. — Schumann und Chopin. Von A. v. Winterfeld. — Die Beethoven-Sammlung in Heiligenstadt. (Schluß Nr. 24.) — Oper eines schwäbischen Tondichters. (Konradin von Schwaben von Gottfried Linder.) Von V. Em. Mussa. — Aufführung des delphischen Apollohymnus in Mannheim. — Nr. 24. Baptist Hoffmann. — Gesanguntcrricht. Von H. Mund. — Anton Rubinstein. —

Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig. Redacteur: Dr. Paul Simon. LXI. Nr. 1. Die Tonkunst in den Culturstaaten am Ende des 19. Jahrhunderts. Von J. Schucht (Schluß in Nr. 2). — Nr. 3. Julius Handrock. Von J. Schucht. — Fünf Briefe berühmter Tondichter. Mitgetheilt von O. Payer. — Nr. 4. Kunst und Kritik — Künstler und Kritiker. Von A. Reißmann (Schluß in Nr. 5). — Nr. 5. Schach dem König. Komische Oper in 3 Acten von Ignaz Brüll. — Nr. 6. Manon Lescaut von Puccini. Von Alfred Kühn. — Nr. 7. Elisabeth Leisinger. Von C. Krohn (Schluß in Nr. 8). — Nr. 8. Hans von Bülow †. — Nr. 9. Hans von Bülow. Von J. Sittard. — Nr. 10. Zum Gedächtnisse Hans von Bülow's. Von H. Porges (Schluß Nr. 11). — »Lichtenstein«, Oper im 5 Acten von Ferdinand Schilling. Von B. Vogel (Schluß Nr. 11). — Nr. 12. Wie vor dreißig Jahren in Paris Mendelssohn, Schumann und Richard Wagner beurtheilt wurden. Von L. Grünberger. — Nr. 13. Aline Friede. Von C. Gerhardt. — Nr. 15. Ueber die Grenzen zwischen Musik und Poesie. Von A. Kühn (Forts. in Nr. 16, 17, 19, 20, 25, 27, 28, 44, 45, 46). — Zu Dr. Johann Schucht's Gedächtniß. — Nr. 16. Palestrina. Von R. Lange (Forts. Nr. 17, 20, 21, 25). — Nr. 18. Oscar Jüttner. Von H. Kling. — Nr. 19. Zum Gedächtniß Philipp Spitta's. — Nr. 21. Zum einhundertsten Geburtstag von Ignaz Moscheles. — Nr. 22/23. Franz Liszt als Förderer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Von P. Simon. — Bülow-Reliquien. Mitgetheilt von Richard Pohl. I. Zwei poetische Episteln von Peter Cornelius und Hans von Bülow. — Ist Wagner

ein Degenerirter? Von C. Jachino. Deutsch von E. Rochlich. — Nr. 24. Die XXX. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar. — Nr. 26. Zum dreihundertjährigen Todestag Orlando di Lasso's. Von H. Porges. — Nr. 28. Zur Wahrung der Rechte der Pioniere in Kunst und Wissenschaft. Von Yourij v. Arnold. — Nr. 29. Zur Pädagogik der Gesangskunst. Von Yourij v. Arnold (Forts. Nr. 30, 34—41). — Nr. 31. Ueber Auflösung der Dissonanz. Von Wilh. Rischbieter (Schluß in Nr. 32). — »Prometheus« für Soli, Chor und Orchester. Von Heinrich Hofmann. Besprochen von Chr. Kalischer (Schluß in Nr. 37). — Nr. 36. Italienische Tondichter der Gegenwart. Von B. Vogel. I. E. Pirani (Forts. in Nr. 37, 38, 40). — Nr. 41. Vocalcompositionen von Bernhard Scholz. — Nr. 44. Zwei Briefe Richard Wagner's. — Nr. 47. Medicinischer Gebrauch der Musik in alter und neuer Zeit. Von S. Bryck. — Nr. 48. Anton Rubinstein † 20. November 1894. Von B. Vogel. — Kunst und Moral. Von M. Arend. — Nr. 49. Anton Rubinstein. Von H. Porges. — Nr. 50. Forschungen über Töne und Musik. Von Cesare Lombroso (Forts.)

Rivista Musicale Italiana. *Torino. Fratelli Bocca editori. I. Nr. 1. L'acompagnamento degl' istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento. Di L. Torchi. — Le motif de l'Epèe dans »la Walkyrie«. Par A. Ernst. — Di Hans Newsidler e di un' antica intavolatura tedesca di Liuto. Di O. Chilesotti. — A propos de la mort de Charles Gounod. Par A. Julien. — Gounod autore di Musica Sacra. Di G. Tebaldini. — »I Medici« di R. Leoncavallo. Di R. Giani e A. Engelfred. — Le più recenti inchieste scientifiche su i suoni e la musica. Di C. Lombroso. — Wagner è degenerato? Di G. Jachino — Carlo Pedrotti. Di L. Torchi. — Note sulla Poesia per musica. Di R. Giani. — Nr. 2. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Di G. Tebaldini. — La Berceuse Populaire. Par E. de Schoultz-Adaïewsky. — Una Stanza del Petrarca musicata dal du Fay. Di F. X. Haberl — G. Lisio. — Musica e Poesia (osservazioni alla Stanza del Petrarca). Di G. Lisio. — L'opera musicale e la legge sui diritti di autore. Di G. P. Chironi. — Thaïs de J. Massenet. Par A. Ernst. — Hans Guido von Bülow. Par M. Kufferath. — Questionnaire sur la mémoire musicale. Par J. Courtier. — Note sulla Poesia per musica. Di R. Giani. — Nr. 3. Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera Di N. d'Arienzo. — Essai de notation musicale des odes d'Horace. Par I. de Crozals. — Una canzone celebre nel cinquecento. Di Chilesotti. — Hector Berlioz. Par A. Jullien. — La musica nella classificazione delle arti. Di M. Pilo. — Hänsel e Gretel, fiaba in tre quadri di E. Humperdinck. Di A. Engelfred. — Riccardo Wagner poeta drammatico. Di F. Draeseke. — La sordita fra i musicisti. — Sulli effeti psichici della musica. Di C. Lombroso — Nr. 4. Canzoni ed arie italiane ad una voce del secolo XVII. Di L. Torchi. — Le motif du Héros dans l'oeuvre de R. Wagner. Par A. Ernst. — Orlando di Lasso. Di A. Sandberger. — Le sens et l'expression de la musique pure. Par M. Griveau.*

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Redacteur: A. Niggli, Zürich, Hug. XXXIV. Nr. 1. Karl Munziger. Von A. Niggli (Mit Fortsetung). — Der Generalbericht, betreffend das eidgenössische Sängerfest in Basel, 8.—10. Juli 1893. (Mit Fortsetzung.) — Nr. 4. Hans von Bülow †. Von A. Niggli. — Nr. 6. Das Gastspiel Francesco d'Andrade's in der Schweiz. — Nr. 7. Hans Huber's »Weltfrühling«. Festaufführung in Basel vom 28. März 1894. — Nr. 8. Erinnerungen an Wilhelm Baumgartner. Von C. Haffter (Schluß in Nr. 9) — Nachklänge zum Basler Gesangfest. Von G. Lochbrunner. — Nr. 10. Der Kölner Männergesangverein in Zürich. — Gluck's Iphigenie auf Tauris im

Berner Stadttheater. Von A. N. — Jubelfeier der »Stadtmusik Concordia« in Zürich. — Nr. 11. Kunstfahrten nach Mailand uud Bayreuth. Vortrag von K. Munzinger (Forts. in Nr. 12 u. 13). — Nr. 12. Die Beethovenfeier des Baseler Gesangvereins, 17.—19. Juni 1894. — Das Luzerner Cantonal-Musikfest. Von G. — Ein Brief von Mendelssohn-Bartholdy. — Nr. 13. Die deutsche Tonkünstlerversammlung zu Weimar, den 31. Mai — 6. Juni 1894. — Nr. 14. C. W. Zeumer †. — Nachträgliches zu dem Artikel über Zwyssig's »Schweizerpsalm«. — Nr. 16. Nachklänge zum Basler Gesangfest, insbesondere über das Wettsingen. Von G. Lochbrunner. — Justinus Kerner und die Musik. Von A. Keßler. — Nr. 17. Musikalische Erziehung in der Schweiz. Von E. Jaques-Dalcroze. — Ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge von Bernh. Scholz. — Nr. 18. Richard Wagner's Vermächtniß. Musikalische Betrachtungen, an der Hand von Edward Grieg's »Olav Trygvason«. Von A. Kühn (Schluß in Nr. 19). — Die Sängerin Anna Maria Pyrker, ein Opfer fürstlicher Despotie im 18. Jahrhundert. Von A. Niggli (Schluß in Nr. 19). — Nr. 20. Die Musikbibliothek Peters in Leipzig. Von K. Nef. — Nr. 21. Briefe Hans von Bülow's aus der Schweiz. Von A. Niggli (Schluß in Nr. 22). — Nr. 23. Schweizer Erinnnerungen von und an Hermine Spies. Von A. Niggli (Forts.).

Signale für die musikalische Welt. Redacteur: Bartholf Senff, Leipzig. LII. Nr. 1. Rückblick auf das Musikjahr 1893. — Nr. 2. Die verkaufte Braut, Oper von Friedr. Smetana (Première im Stadttheater zu Leipzig). Von E. Bernsdorf. — Musikleben in Moskau. Von v. R. — Nr. 3. Die Musikbibliothek Peters in Leipzig (s. Nr. 12). — Nr. 5. Ein alter Musikschatz. Von F. A. — Nr. 7. Die Theater von Chicago. — Nr. 9. Reisende Künstlerinnen. — Nr. 10. Musikleben in St. Petersburg. Von G. E. — Nr. 12. Manon Lescaut. Lyrisches Drama von Giacomo Puccini (Première in Leipzig). Von E. Bernsdorf. — Nr. 15. Hans von Bülow. — Nr. 17. Die erste Aufführung von Ant. Rubinstein's Oper »Nero« im Théâtre des Arts zu Rouen. — Johann Strauß und der Wiener Walzer. — Nr. 18. Die erste Aufführung der geistlichen Oper »Moses« von Anton Rubinstein im Stadttheater zu Riga. — Zum 50jährigen Jubiläum des Kroll'schen Etablissements in Berlin. — Nr. 19. Musikleben in St. Petersburg. Von G. E. (Mit Forts.) — Nr. 24. Ludwig August Frankl. Von Steuer. — Nr. 25. Robin Hood. Oper von Albert Dietrich (Première in Leipzig). Von E. Bernsdorf. — Nr. 30. Anton Rubinstein in Leipzig. Von E. Bernsdorf. — Nr. 31. Rubinsteinkoncerte in Wien. Von Sp. — Philipp Spitta. Von M. Steuer. — Nr. 32. Falstaff. Lyrische Comödie von G. Verdi (Première in Leipzig). Von E. Bernsdorf. — Nr. 33. Musikalischer Brief aus Paris. Von Mathilde Marchesi. — Nr. 35. Viertes großes Musikfest in Stuttgart am 2., 3., 4. Juni 1894. — Nr. 42. Wie man sich die Stimme erhält. — Nr. 43. Die Zukunft der Operette. Von M. Steuer. — Nr. 45. Reisebrief von Mathilde Marchesi. — Nr. 46. Hänsel und Gretel. Märchenspiel in 3 Bildern von A. Wette. Musik von Engelbert Humperdinck (Première in Leipzig). Von E. Bernsdorf. — Nr. 47. Wilhelm Müller. Gedenkblatt von M. Steuer. — Nr. 48. Hermine Spies. — Nr. 50. Die Eröffnung des neuen Kgl. Theaters in Wiesbaden. — Das Haus B. Schott's Söhne in Mainz. — Nr. 51. Der Pfeifer von Hardt. Romantische Volksoper in 5 Acten. Musik von Ferdinand Langer (Première in Leipzig). Von E. Bernsdorf. — Nr. 53. Ein vergessener Tondichter unvergessener Lieder. Von Karl Hessel. — Nr. 54. Moses. Geistliche Oper von Anton Rubinstein. (Aufgeführt in Köln im 1. Gürzenichconcert.) — Nr. 59. Wie Beethoven von der Bedeutung der Kunst dachte. — Nr. 60. Anton Rubinstein †. — Nr. 66. Paul Wieprecht. Von M. Steuer. — Nr. 68. Gustav Ganz. Von M. Steuer. —

Zeitschrift für Instrumentenbau. Red. Paul de Wit, Leipzig. XIV. Nr. 1 Klaviertaste mit beweglicher Obertaste, namentlich für Jankó-Klaviaturen. — Übersicht des Musikwaren-Verkehrs zwischen den Vereinigten Staaten und Deutschland in den Jahren 1871—1890. — Zur rein pneumatischen Windlade. Von A. Feith. — Betrachtungen über den altitalienischen Geigenlack. — Nr. 18. Geschichtliches zur Frage des altitalienischen Geigenlackes. Von A. Hiller. — Etwas über den Stimmstock, die Stimmnägel und die Bezeichnung der Töne. — Nr. 19. Ein Klaviersteuer-Projekt. — Nr. 20. Schlußwort zum Streite über die Weigle'sche Lade. Von M. Allihn. — Nr. 21. Die Klavierharfe von Dietz. — Die Brauer'sche pneumatische Orgel im neuen Tempel zu Pilsen. — Nr. 22. Zum sechzigjährigen Geschäfts-Jubiläum der Pianoforte-Fabrik von Ferd. Thürmer in Meißen. — Klavierresonanzboden aus Aluminium. — Nr. 23. Ernest J. Knabe †. — Windlade und Intonation. — Nr. 24. J. Böltje's Neuerung an Piano-Hammerköpfen. — Nr. 25. Ein neues Berippungssystem für Resonanzböden von Rudolf Wilh. Kurka in Wien. — Einiges über die Tonstärke und den Bau von Orgelpfeifen. — Nr. 26. Der Musik-Instrumenten-Markt in Rumänien. — Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen. Von Angul Hammerich. (Schluß in Nr. 27.) — Nr. 27. Ein Pedal-Klavier aus dem vorigen Jahrhundert. — Nr. 28. Hermann Schlessiger †. — Ein chromatisches Signalhorn. — Nr. 29. Die Musikinstrumenten-Industrie auf der Weltausstellung in Chicago. 1893. — Nr. 30. Zum 100jährigen Geburtstage des Orgelbaumeisters Eberhard Friedrich Walcker. — Nr. 31. Carl Rönisch †. — Zur Lage der vogtländischen Musik-Instrumenten-Industrie im Jahre 1893. — Nr 32. Zum fünfzigjährigen Gedenktage der ersten allgemeinen deutschen Gewerbeausstellung am 15. August 1844 zu Berlin. — Die Geige von Camillo Sivori. — Ein Prachtklavier aus dem Anfange dieses Jahrhunderts. — Nr. 33. Disposition einer modernen Kirchenorgel. Von H. Menzel-Crimmitschau. — Nr. 34. Die Musikinstrumenten-Industrie auf der Thüringer Gewerbe- und Industrieausstellung zu Erfurt 1894. — Carl Mand's T-Rippen für Resonanzböden. — Nr. 36. Physikalische Tonmessungen der in gleichschwebende Temperatur eingestimmten Stimmgabeln. — Nr. 36. Luigi Tarisio und die Schätze der Cremoneser Geigenbaukunst. — Nr. 1. (XV. Jahrgang.) Hermann von Helmholtz und seine Verdienste um die Musik. Von A. Hiller. — Das hundertjährige Jubiläum von Rudolf Ibach Sohn Barmen-Cöln. — Nr. 3. Sander's hohler Keil. Von M. Allihn. — Nr. 4. Gegen die Klaviersteuer. — Nr. 5. Die Geigen- und Lautenmacher der Familie Hoffmann in Leipzig. — Th. Mannborg's Klavierharmonium. — Nr. 6. Migge's Buch über das Geheimniß der altitalienischen Geigenbauer. Von A. Hiller. — Die Orgel der heiligen Kreuzkirche in Leipzig-Neustadt. Von R. Hauffe. — Nr. 7. Hardanger Geige von 1758. — Pneumatische Windlade. — Nr. 8. Die Pianoforte-Industrie 1894. — Nr. 9. Eine Originalbüste von Paganini. —

Inhaltsverzeichniss.

Zusammengestellt von **Rudolf Schwartz.**

A. Abhandlungen, Kritiken, Referate, Notizen.

Benndorf, Kurt, »Sethus Calvisius als Musiktheoretiker« 411.

Bischoff, Ferdinand, »Zu Buchanan's Psalmen« 116.

Bleisteiner, Georg, »Aenderungen des Volksmundes an bekannten Liedern« 474.

Bohn, Emil, »Fünfzig historische Concerte in Breslau 1881—1892« s. C. Krebs.

Bolte, Johannes, »Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger« s. C. Krebs.

Chrysander, Friedrich, Kritik über »*Taddeo Wiel*, Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia« (1701—1750) Venedig 1892. 111.

—— »Nachwort zum Tode Philipp Spitta's« 238, 410.

—— »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges.« III. Der zweite Band der »Prattica di Musica«. Zacconi's Autobiographie. Wie der mündliche Kontrapunkt *(Contrapunto alla mente)* gelehrt wurde und welchen Werth derselbe besitzt. Leben, Kunstansichten, Charakter und Bedeutung des Autors. Die Beurtheilung seiner Zeitgenossen durch ihn und sein Verhältniß zu denselben. 531.

Friedländer, Max, »Das Lied vom Kanapee«. 203.

—— »Das volksthümliche Lied. Zu *Bernhard Seyfert's* Aufsatz: Das musikalisch-volksthümliche Lied von 1770—1800« 234.

Gade, N. W., Aufzeichnungen und Briefe, herausgegeben von *Dagmar Gade*. s. Ph. Spitta.

Haller, Michael, »Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang« s. H. von Herzogenberg.

Hammerich, Angul, Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen« 1.

Held, Karl, »Das Kreuzkantorat zu Dresden« (nach archivalischen Quellen bearbeitet.) 239.

Herzogenberg, Heinrich von, Kritik über »*Michael Haller*, Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang« — Regensburg 1891. 113.

—— »Ein Wort zur Frage der reinen Stimmung« 133.

Hoffheinz, W., »Giesmin Balsai. Litauische Kirchengesänge« s. Ph. Spitta.

Jacobs, Eduard, »Der Organist Joachim Mager in Wernigerode (1607—1678), ein Beitrag zur Geschichte der Musik seiner Zeit, besonders der Orgel« 146.

Krebs, Carl, Kritik über: »*Emil Bohn*, Fünfzig historische Konzerte in Breslau, 1881—1892. Nebst einer bibliographischen Beigabe: Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis ca. 1640.« Breslau 1893. 222.

—— Kritik über:» Nos Périodiques musicaux. Par *Edmond Vander Straeten*, Gand 1893 224.

—— Kritik über: »Dr. *Adolf Sandberger*, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. In drei Büchern. Erstes Buch mit 4 Abbildungen, Leipzig 1894« 225.

—— Kritik über: »*Johannes Bolte*, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien« Hamburg und Leipzig 1893. 228.

Krebs, Carl, »J. J. Froberger in Paris« 232.
Kretzschmar, Hermann, Monteverdi's »Incoronazione di Poppea« 483.
Liliencron, R., Freiherr von, »Die Vesper-Gottesdienste in der evangelischen Kirche« 117.
Frocházka, »Mozart in Prag« s. Ph. Spitta.
Sandberger, Adolf, »Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso« s. C. Krebs.
Schulz, Franz, Kritik über »*L. A. Zellner*, Vorträge über Orgelbau, gehalten am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Mit 65 Abbildungen im Texte. 2 Notenbeispielen und 3 Beilagen. Wien, Pest, Leipzig« s. a. 223.
Schwartz, Rudolf — »Magister Statius Olthof« 231. (Siehe dazu die Druckfehlerberichtigungen im III. Heft.)
—— und **Wehrmann,** »Ein neuer Brief des Adrianus Petit Coclicus« 471.
Seyfert, Bernhard, »Das musikalisch-volksthümliche Lied von 1770—1800« 33. siehe auch S. 234.
Spitta, Philipp, »Eine neu gefundene altgriechische Melodie« 103.
Spitta, Philipp, Kritik über »*Niels W. Gade.* Aufzeichnungen und Briefe, herausgegeben von *Dagmar Gade*«. Autorisirte Uebersetzung aus dem Dänischen. Basel 1894. 114.
—— »Zu *Procházka*'s Mozart in Prag« 116.
—— Kritik über »*Giesmin Balsai.* Litauische Kirchengesänge, gesammelt durch *W. Hoffheinz*, Superintendent a. D. in Tilsit. Herausgegeben von der Litauischen litterarischen Gesellschaft«. Tilsit 1894. 216.
—— »Mendelssohn über Schumann's „Paradies und Peri"« 230.
Straeten, E. Vander, »Nos Périodiques musicaux« s. C. Krebs.
Wehrmann, M. und **R. Schwartz,** »Ein neuer Brief des Adrianus Petit Coclicus« 471.
Wiel, Taddeo, »Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1750)« s. Fr. Chrysander.
Zellner, L. A., »Vorträge über Orgelbau« s. Franz Schulz.

Musikalische Bibliographie 568.

B. Namen- und Sachregister.

Aaron, Pietro, »*Toscanello in musica*« 417 f.
Absetzung = Ausschreiben der Stimmen 172.
Accidentien, Abwandlung der Intervalle durch die 439 f.
Accidenti verissimi, in der venetianischen Oper 487.
Accordlehre, bei Zarlino 437.
Aenderungen des Volksmundes an bekannten Liedern 474 ff.
Agazzario, Agostino, Generalbass 421.
Agricola, Joh. Friedrich, Kritik über die Passionsmusik des Homilius 339.
—— **Martin,** über die Toni der Griechen 461 Anm. 1.
Agthe, Fr. Wilhelm, Kammermusiker in Dresden, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 387 — Th. Weinlig über ihn 388 — A. zum Cantor gewählt 388 — Biographisches 389 f. — Compositionen 390.
Albani, Tim. Ehregott, Cantor und Organist in Königstein, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 387.
Alschleben, Daniel, Ersatzmann für den Organisten J. Mager in Wernigerode 160, 170.
Alumnen, die, an der Kreuzschule in Dresden, Unterschied von den Currendanern 265 Anm. 2, 327 Anm. 3, 335 ff., 345 Anm. 3 — alumni electorales in Leipzig 288 f., 294 — a. supernumerarii 307 — Mitwirkung der A. bei den Aufführungen der italiänischen Oper (1717) in Dresden 320.
Ambrosch, J. Carl, Tenorist und Liedercomponist 37.
Anaclasis = Syncopatio 106.
André, Johann, Komische Oper »*Der Töpfer*« 40 — Composition der Lieder in Göthe's Erwin und Elmire 40 — Liedersammlungen 58 f., 235 — seine Compositionsweise 58 f. — seine Melodik 59 f. — sein Rheinweinlied 60 f. — mehrstimmige Kinderlieder 77, 82 — Notenbeilagen 95—98.
Anschütz, M. E., Schulgesangbuch 77, 79, 236.

Apollo, Erfinder der Cythara 458.
Aristoxenes, will die Intervalle nach dem Gehör beurtheilt wissen 459.
Artusi, mit Zacconi verglichen 550, 555, 564 f. — als Gegner Monteverdi's 564 f.
Asper, Valerian van, Sänger in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 255.

B-cancellatum 432, 439 — -quadratum 439 — -rotundum 431, 432, 439.
Bach, J. S., Lehrer des Homilius 332, 339 f.
Bach, Ph. E., seine »*Neuen Liedermelodien nebst einer Cantate zum Singen beim Klavier*« 57. — seine Composition des Klopstock'schen Vaterlandsliedes 235. — Vergleich mit Homilius 340.
Baccusi, Hippolito, Domkapellmeister in Mantua, unterrichtet den Zacconi 537 f. 541.
Banchieri, ein Gegner der Ligaturen 551. — von Zacconi benutzt 552.
Barthel, Joh. Chr., Hoforganist, als Sachverständiger bei der Prüfung Ubers 382.
Baryphonus, Henricus, Schüler des Calvisius 421. Anm. 2. — Fortschreitung der Stimmen 441, Brief des Calvisius an B. über den Werth der Fugencomposition 444.
Basten, Johann, Sänger in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 255.
Baumann, Sebaldus, Cantor an der Kreuzschule in Dresden, Biographisches 251 — nach seinem Abgange Tenorist in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 253, 254, später Gastwirth 254, Compositionen 255.
Bebisation von Daniel Hitzler 434.
Beck, Orgelbauer in Wernigerode 181.
Becker, Johann, Organist in Wernigerode 168, 172 f. 177.
—— **Paul**, Bruder des vorigen 172 f.
—— **Rudolf Zacharias**, der Sammler des »*Mildheimischen Liederbuches*« 83, 237.
Beda Presbyter, über Orgeln 464 — über Kirchenmusik 467.
Beethoven, Ludwig van, Liedcompositionen 71, 73 — geht Th. Körner um einen Operntext an 363. — 3 Hymnen und 1 Oratorium in Dresden aufgeführt 390 — IX Sinfonie 523.
Bellermann, Heinrich, als Nachfolger J. J. Fux's 113.
Benda, Georg, bekannteste Operetten 40, 234.
Berardi, Angelo, »*Documenti armonici*« 447.
Bergmann, Joh. Gottfried, berühmter Sänger. Schüler Weinlig's 366.
Berner, F. W., mit Alex. Uber befreundet 386.
Berls, J. R., Neue Volkslieder für Klavier komponirt 78.
Bernhard der Deutsche, ist nicht der Erfinder des Orgelpedals 465.
Beutel, Jacob, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 305 ff. — petitionirt um Gründung zweier besonderer Discantisten-Stellen 308 — seine Vorschläge zur Verbesserung der Kirchenmusik 309, 310.
—— **Johann Jacob**, Sohn des vorigen (1682), Alumnenregent der Kreuzschule 311.
Bielmeier, (Philmeierus) Conrad, Cantor in Braunschweig (1628) 160 Anm. 5.
Bierey, Gottlob Benedict, Opernkapellmeister 365 — Aufführung seiner Ostercantate in Dresden 390.
Birck, Fridericus, Cantor, Lehrer Samuel Rüling's 291.
Blüher, August, Musikdirector in Görlitz, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 370 — nochmalige Bewerbung mit Empfehlung Joh. Schneider's in Görlitz 387.
Bocedisation, von Hubert Waelrant? 432 ff.
Bode, Orgelbauer 180 Anm. 4.
Bodenschatz, Erhard, Cantor in Pforta 280 Anm. 3.
Bodinus, Oswald, Organist 173.
Boetius, mittelalterlicher Theoretiker 415, 416 Anm. 1. 418, 422, 426, 460, 461.
Bohn, Emil, fünfzig historische Concerte in Breslau (1881—1892) 222.
Böneke, Christian, Organist in Wernigerode 166.
Bontempi, Giovanni, Historia Musica, über jüdische Musik 459.
Bossler, H. P., Blumenlese für Klavierliebhaber 72, 73.
Brandes, Charlotte, Sängerin, ihre Lieder 74.
Bravour-Arien, in der Kirchenmusik 362.
Breidenstein, Johann Philipp, Compositionen Gleim'scher Lieder 44.
Breitkopf, Bernhard Theodor, »*neue Lieder*« (1770) 44.
Breslau, historische Concerte von Emil Bohn 1881—1892 veranstaltet 222.
Brevis, in der proportio tripla 430 — im Tempus 440 — Mutter aller Noten 468 — Entstehung 468 Anm. 1.
Buchanan, Psalmenparaphrasen 116, 232.
Buchholtz, Marc., Organist in Ilsenburg 173.
Buchstabennotation 461 f. cf. 431 ff.
Burck, Joachim von, Melodie zu Helmbold's »*Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*« bei den Litthauern 218.
Burmann, G. W., kleine Lieder für kleine Mädchen und Knaben 44.

Burmeister, Joh. David, Organist in Ilsenburg 149, 174 Anm. 2.
Burney, Nachrichten von Zacconi 532, 547.
Buschmann, Cantor, Weinlig legt vor ihm eine Probe ab 345 — Entschädigung für den Verzicht auf das Kreuzcantorat zu Gunsten des Chr. Ehregott Weinlig 357.
Busenello, italiänischer Textdichter, seine Oper »*Incoronazione di Poppea*« 483 ff. — entlehnt den Stoff aus den Annalen des Tacitus 486 f. — Scenarium 488 f. — Götterscenen 491 — Virtuosität in der Schürzung des dramatischen Knotens 492 — Verhältniß zur commedia dell'arte 492 — Meisterschaft in der Dichtung von Liebesdialogen 493 — Characteristik der Figuren 493 f. — Aufführung und Druck des Librettos 495 — Aenderungen des Textes durch Monteverdi 495 f., 504, 507 f., 511, 516, 519.

Caccini, Giul., »*Liberazione di Ruggeri*« 484.
Cadenz, Lehre der, bei Calvisius 443 f., 452.
Calvisius, Sethus, Cantor in Pforta, Lehrer des Christoph Lisberger 280 — Cantor an der Pauliner Kirche in Leipzig 289, 290 — Lehrer des Christoph Neander 294, 296 — seine Bedeutung als Musiktheoretiker 411 — Biographisches 412 f. — Compositionen 413 — musiktheoretische Schriften 414 — Überblick über die Entwicklung der Theorie im 16. Jahrh. bis auf die Zeit des 415 — die wissenschaftlich-speculative Theorie der Musik 423 — Unterscheidung von bonae artes und ars Musica 424 — mathematische Speculation 425 f. — Elementarlehre und Bocedisation 427 — strenge Scheidung zwischen Elementar und Compositionslehre 428 — Notation 428 — Ligaturen 429 — Pausen 429, 444 — Tactus 430 — Proportio tripla 430 — canones de canendi ratione 431 — Claves 431 — Guidonische Silben und Solmisation 432 ff. — Melopöie 435 — Eintheilung und Erklärung des Wortes Melopoeia 436 f. — Beschreibung der vier Stimmen Baß, Tenor, Alt oder Contratenor und Cantus 437 cf. 554 — Ton 437 — Consonanzen und Dissonanzen 437 ff. — Eintheilung der Dissonanzen in solche »*per se*« oder »*per accidens*« 438 — Abwandlung der Intervalle durch die drei Accidentien 439 — Melodie und Tempus 440 — Fortschreitung der Con- und Dissonanzen 440 ff. — Querstand 441 — Synkope 442 f. — Cadenz 443, 452 — Modi 443, 445 — Fuge 444 — formelle Regeln für den Componisten 444 f. — Textunterlage 445 — Tractus, Fuga ligata, Harmonia gemina und tergemina, Harmonia *αὐτοσχεδιαστική* 447 ff. — Moduslehre 449 ff. — Allgemeines 450 — Definition von Modus 451 — jonischer, hypojonischer, phrygischer, lydischer, hypolydischer, aeolischer Modus 451 f. — Toni sive Tropi 453 — Tonus connexus 453 — Transposition der Modi auf der Orgel 453 ff. — die musikgeschichtliche Lehre 456 ff. — jüdische Musik 458 — griechische 458 ff. — diatonisches, chromatisches, enharmonisches Tongeschlecht 460 — Tonbuchstaben 461 ff. — Neumen und Orgeltabulatur 463 — Orgel 464 — Figuralmusik 465 ff. — Mensuralmusik 468 — Proportionen 468 — extemporirter Gesang 468 f. — Ueberblick über die Lehre des C. 469.
Canon, 444, 447.
Cantatenbier, *siehe* Stabilistenbier.
Cantilene, die, im cantus durus und mollis 431 f.
Carampello, Bartolomeo, bringt eine neue Titel-Ausgabe der Prattica Zacconi's in den Handel 546, 564.
Carissimi, Stellung zum Recitativ 516.
Caserta, Philipp von, über den tractus 447 Anm.
Cavalli, Francesco, Operncomponist, Gründe weswegen seine Opern mit Busenello-schen Texten über Venedig nicht hinauskamen 493 — mit Monteverdi verglichen 519, 528.
Celeritas = Durchgang 442.
Cerone, Pedro, über Villanellen und Frottolen 227 — Regeln für den Sänger 431.
Cerreto, Musiktheoretiker, von Zacconi geschätzt 551 f., 557 f.
Cesti — als Meister in der Darstellung von Liebesscenen 518 — musikalische Behandlung der Nebenpersonen 528.
Chorus musicus, der, in Leipzig 288.
Christmann, Joh. Friedrich, componirt »*das Veilchen*« von Goethe 40 Anm. 1 — Lieder 73.
Chroma bianca, das, Orlando Lasso und Filippo di Monte über das 550 f. — Bedeutung für den Vortrag 551.
Cipriano, s. Rore.
Cithara, Apollo als Erfinder der 458 — bei den Alten mit beiden Händen gespielt 466.
Claudius, Georg Carl, 24 Lieder nach Hiller'scher Manier 49 — Notenbeilage 93.

Claves — intellectae, signatae 431 f. — Calvisius identificirt die cl. mit den voces musicales 432, 465.
Clemens non Papa, seine Compositionen vom Dresdener Rath (1586) zur Aufführung empfohlen 275.
Clodius, Leipziger Student, sein Liederbuch 78 — Vorsteher der Paulinischen Tischgesellschaft 289.
Coclicus, Adrianus Petit — Urtheil über den Werth der Musiker 424 Anm. 1 — Textunterlage 445 — sein Brief (1547), mit der Bitte, am Stettiner Paedagogium die Musik lehren zu dürfen 471—473.
Collegium musicum, das, in Dresden 326 f., 364, 365.
Commedia dell' arte der Italiäner, ihr Einfluß auf das deutsche Singspiel 228 — Busenello's Verhältniß zu den Elementen der C. 492.
Compositionen, à voci pari und à voci mutate 453 Anm.
Concentus, eine Art der Kirchenmusik 467.
Concerte, historische von Emil Bohn in Breslau veranstaltet 222, 223.
Consequenza = fuga 444, 447.
Consonanzen, die, bei Calvisius und Zarlino 437, 438.
Contrapunct, Lehre vom, bei Zarlino 419, 436, 447 f. — Ende der Alleinherrschaft des C. 420 — Zacconi über den Werth des C.'s für den Componisten 561 — doppelter 436, 447 f. — dreifacher 448 — vocalis und scriptus 449 — alla mente 536 ff.
Cotto, Johannes, über die mixolydische Tonart 451 Anm. 1.
Crailsheim, Baron von, Liederbuch, Kanapeelied 208.
Cramer, C. F., Herausgeber der »*Polyhymnia*« 56.
Croce, Giovanni, von Zacconi getadelt 551.
Crusius, Otto, Professor in Tübingen, über eine neugefundene altgriechische Melodie 104 f.

Dainos — Melodien, litthauische Volksgesänge 216 ff.
Damenisation von Graun 434.
Daser, Ludwig, Wirksamkeit in München 226.
David, italiänischer Gesangsmeister, Lehrer Th. Weinlig's 375.
Descanters, die, in England 541.
Didymus, diatonisch-sytonisches Geschlecht 418.
Dietrich, Veit, († 1549), Psalmentabelle 125.
Dinstlinger, Burkhart, Orgelmacher 169, auch Anm. 1.
Diruta, Girol., von Zacconi benutzt 552.
Dissonanzen, die, bei Calvisius und Zarlino 438, 439 f. — bei Zacconi 555 f. — bei Monteverdi 555 ff.
Dittersdorf, von Reichardt wegen der Vernachlässigung der Composition des kleinen Liedes getadelt 70.
Döring, Joh. Fr. Sam., Cantor in Altenburg, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 381, 382.
Dorp, Anthonius van, Sänger der kurfürstl. Kapelle zu Dresden 255.
Drobisch, Joh. Friedrich, Bewerber um das Kreuzcantorat zu Dresden 330.
Dunkel, Franz, Violinvirtuos und Componist, Schüler Weinlig's 366.

Eberwein, Aufführung einer Cantate seiner Composition in Dresden 390.
Echo, in der geistlichen Vocalmusik 325 — gleichbedeutend mit fuga 444.
Eckersberg, Joh. Wilhelm, Organist und Schüler des Homilius 346 — Bewerber um das Kreuzcantorat 370, 371.
Eggerding, Joh. Gottfr., Cantor und Organist zu Veckenstedt 171.
Elsert, Gebrüder, Johannes und **Franz,** Schüler Weinlig's 366.
Elssrich, C. T., Klaviermeister in Russland, Schüler Weinlig's 365,
Episoden, die, in den venetianischen Opern 491.
Extemporirter Gesang 468 f. 541 — cf. auch contrapunto alla mente.

Falso Bordone, der, von Calvisius verboten 442 — der Ausdruck Faux Bourdon kommt zuerst bei Guilelmus Monachus (14. Jahrh.) vor 442 Anm. 2.
Fasch, Gründer der Singakademie in Berlin 82.
Fauxbourdon s. Falso Bordone.
Fermate = signum quietis 429.
Fesca, Aufführung seines 9. und 103. Psalmes in Dresden 390.
Fétis, J. F., Hypothese von der Einführung der Harmonie durch die Skandinavier 29 — über die Erfindung der Bocedisation 432 Anm. 1 — Nachrichten über Zacconi 533, 535.
Flanmengo, Anselmo, berühmter Tonkünstler, bezeichnet die 7. Note mit »*ho*« 434.
Fictiones, Bezeichnung des Calvisius für das Material der Künste 424.
Figulus, Wolfgang, Cantor in Meissen, früherer Thomascantor, fruchtbarer Schriftsteller 269.

Figuralmusik, Ansichten des Calvisius über die 465 ff.
Fischer, Aug. Gottlob, Seminarmusiklehrer, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 374.
Fischer, Franz, Siegfried, geistliche Lieder und Gesänge 211.
Fleischmann, Christoph, Dom- und Stadtcantor in Meißen, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 370, 371.
Fogliani, Ludovico, d. Uebereinstimmung seiner Theorien mit dem Ptolemäus 418 — Semitonium maius und minus 439.
Forkel, J. N., neue Gleim'sche Lieder 44 — Regeln für die Sänger 431.
Forster, Georg, kurfürstlicher Kapellmeister 267.
Fortschreitung der Con- und Dissonanzen 440, 441.
Frank, Michael, Umbildung seines Liedes »*Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*« bei den Litthauern 219.
Franklin'sche Harmonica, durch Frau Uber zuerst in Breslau eingeführt 383.
Freimaurerlieder 79, 80, 213 Anm. 1.
Friderici, Daniel, Singkunst (1618), die 22 Regeln für die Sänger 431.
Froberger, J. J., Aufenthalt in Paris 232 bis 234.
Frottolisten, ihre Sparsamkeit in der Verwendung der musikalischen Mittel 220.
Fuge, Definition der 444.
Fuga sciolta und legata 444, 447.
Füger (nicht Fuggerus) **Caspar**, Cantor an der Kreuzschule in Dresden 268 ff. — seine fünfstimmigen »*Christliche Verß und Gesenge*« 272 f.
Fux, J., J., »*Gradus ad Parnassum*« 113 f. — kennt keinen Contrapunct alla mente 541.

Gabrieli, Andrea, Art seines Unterrichts von Zacconi beschrieben 534, 535.
Gade, N. W., »*Aufzeichnungen und Briefe*« 114, 115,
Gafurius, seine »*practica musicae*« 416, 441, 442, 443. — über die temperirten Quinten beim Orgelspiel 454.
Gagliano, Marco da, »*Dafne*« 491.
Gaspari, Catalogo della biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, Mittheilungen über Zacconi's Prattica 531 f., 548.
Gastoldi, Tanzlieder 228, 229.
Gaudeamus igitur 78, 79, 236.
Geraldus Cambrensis (c. 1180), zweistimmige Gesänge in England 29.
Gerstäcker, Friedr., berühmter Sänger, Schüler Weinlig's 366.
Gesellschaftslieder 80 f., 236.
Gesius, Bartholomeus, über das Alterniren zwischen Orgel und Chor 455.
Giesmes siehe Litthauen.
Glarean, H. L., Definition der Syncope 106, 442 — die Durscala als erste Octavengattung 415, 443 — Identität seiner 6 authentischen Octavengattungen mit der Stimmung der alten abendländischen Harfe 415 — Princip für die Bildung der Tonarten 417 — Modi 450 ff.
Göchhausen, Fräulein von, Lieder 60 — Notenbeilage 97.
Gorgia, die, vor Zacconi in Pavia nicht gekannt 537.
Görner, Componist Hagedorn'scher Lieder 34, 237.
Gössel, Joh. Chr., Organist, Bewerber um das Kreuzcantorat 330.
Götterscenen — in den italiänischen Musikdramen 491.
Gräfe, Liedercomponist 33 f.
Grahl, Joh. Gottlieb, Cantor in Dresden-Neustadt 330, 331.
Graun, Carl Heinrich, Schüler Grundig's 319, 320 — Damenisation 434.
—— **Joh. Gottlieb**, Schüler Grundig's 319.
Gregorius-Umgang, der, in der Kreuzschule zu Dresden 325 f.
Grell, Ed., übt den improvisirten Contrapunct mit seinen Schülern 541 Anm.
Griechische Musik, von Calvisius dargestellt 426, 458 f.
Grille, Schüler Weinlig's 364.
Grimm, Heinrich, Musikus in Braunschweig 156, 160 auch Anm. 5, 161.
Grosscurdt, Henning (1625), Organist in Langeln 176.
Grotthus, Freifräulein von, Liederbuch, Kanapeelied 208.
Grundig, Joh. Zach., Cantor an der Kreuzkirche zu Dresden 313 f., 315—321 — Interesse für die Instrumentalmusik 317 — ausgezeichneter Sänger und vorzüglicher Gesanglehrer 316, 319 — berühmteste Schüler 319 — Verdienst um Heinrich Schütz 321.
Guido von Arezzo, mechanische Anweisung zum Componiren 423 — das Hexachord G.'s 432, 433 — Calvisius schreibt ihm die Erfindung der Tonbuchstaben zu 463 — G. verwirft die Ansichten des Beda Presbyter über die dreifache Art der Kirchenmusik 467.
Guilelmus Monachus gebraucht zuerst den Namen Faux Bourdon 442 Anm.. 2.
Gumpelzhaimer, Adam, Musiktheoretiker 417, 428, 429, 450.

Gyrowetz, Lieder 72 — geht Th. Körner um einen Operntext an 363.

Häne, Jagdhautboist, Flötenconcert in der Frauenkirche in Dresden 361.
Händel, G. F., Oper Agrippina 113 — Aufführung seines 100. Psalmes in Dresden 390.
Handl, Jac., »*Ecce quomodo moritur*« im Dresdner Choralbuch 342 Anm. 1.
Haeser, Aufführung seines Requiems in Dresden 390.
Harmonia gemina und tergemina 447.
Hassler, Hans Leo, Vermischung des zwei- und dreitheiligen Rhythmus 108, 109 — Choralsatz 422,
Haydn, J., Liedercompositionen 71 f. — 2 Hymnen und 1 Oratorium in Dresden aufgeführt 390.
Hawkins, »*History*« Angaben über Zacconi 532 f.
Heptachord, das 434, 435.
Herder, J. G., Sammlung deutscher Volkslieder 49, 50 — »*Bilder und Träume*« von Neefe componirt 63.
Hering, Alexander, Organist an der Kreuzkirche zu Dresden 306.
Herold, Max, Vesperale oder die Nachmittage unserer Feste und ihre gottesdienstliche Bereicherung 117 ff.
Herrmann, Chr. Fr., Cantor in Greiz, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 381, 382, 387.
—— (?), Organist in Sangershausen, Lehrer F. W. Agthe's 389.
Herzogenberg, H. von, Chorgesänge für den akademischen Gottesdienst in Straßburg 118 Anm. 1.
Heyder, K. A., Schüler des Homilius 334, 335.
Heyden, Sebaldus, ars canendi 417 — Definition des tactus 430 Anm. 1.
Hildebrand, Erbauer der neuen Orgel in Dresden-Neustadt (1757) 333.
Hiller, J. A., Singspiellieder 34 ff. — Stellung zur französischen komischen Oper 36 — Singspiele 36, 37 f., 234 — Benutzung Standfuß'scher Melodien 37 — seine Liedermuse 37 f. — seine Stellung zu den Berliner Liedercomponisten 38 f. — sein Princip in der Liedcomposition 45 ff. — das kleine Lied als Mittel zur Gesangsbildung 45 ff. — Kinderlieder 46 f. — Compositionen der Gedichte der Hainbündler 48, 50 — Charakteristik H's als Liedercomponist 48, 56 — Composition des Rheinweinliedes von Claudius 60 f. — vergleiche auch die Berichtigungen Friedländer's 234 f. Notenbeilagen 89, 90, 92 — ehrenvolle Erwähnung des Cantors Grundig 319 — sein Lehrer der Cantor Reinhold 329 — H.'s Urtheil über diesen 330 — Schüler des Homilius 346, 355 — Kritik über dessen Passion 339 Anm. 2.
Himmel, Friedrich Heinrich, sein Singspiel »*Fanchon*« 42 f. — Lieder 70.
Hitzler, Daniel, Bebisation 434.
Hoffmann, Eucharius, Größe des Ganz- und Halbtones 426 Anm. 4 — Ligaturen und Proportionen 428 — Modi 443, 450, 451.
Hoffmann von Fallersleben, Forschungen über »*Gaudeamus igitur*« 78 cf. S. 236 — Lied zum Preise des Kanapees 206, 209, 211.
Homilius, Gottfried August, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 330 — Cantor 331—346 — Schüler J. S. Bach's 332 — Probeleistungen vor Reinhold und Joh. Friedr. Reichardt 333 — Lehrthätigkeit 334 f. — Chorleiter 335 ff. — Passionsmusiken 337 ff. — Vergleich mit J. S. und Ph. E. Bach 340 f. — Besprechung seiner Werke 341 ff. — Landeschoralbuch 342 f. — cantor emeritus 344 f. — Tod 346 — bedeutendste Schüler 346 — Verzeichniß seiner Compositionen 346—357.
Hoppenstedt, A. L., Liedersammlung 77.
Hornung, Organist in Wernigerode 150, 163, 168.
Horstig, vereinfachte Notenschrift 75.
Hubmeier, Rector in Gera, greift die Bocedisation des Calvisius an 432 ff.
Hummel, Aufführung von 6 Hymnen in Dresden 390.
Hurka, Kammersänger in Dresden 359, 360 f.
Hyagnis aus Phrygien, verbindet 2 Flöten 458.

Imitatione = Unterart einer Fuge 444.
Innsbruck, Musikleben im 16. Jahrh. daselbst 226.
Intervalle, Charakteristik derselben, die Gefühlsausdrücke betreffend 445.
Intonation — des Dominantseptaccordes 135 — der Terz des tonischen Molldreiklanges 136 ff. — des Molldreiklanges auf der II. Stufe der Durtonart 136 f.
Ionischer-Versfuss, durch Anaclasis verbundene 106, 108.

Irmisch, Alumnus der Kreuzschule, componirt einen deutschen Orpheus 364.
Isaac, Heinrich, neues Material über 226 — seine Compositionen vom Dresdener Rath (1586) zur Aufführung empfohlen 275.
Jacobs, Diedr., Cantor in Braunschweig (1631) 160 Anm. 5.
Johannes Damascenus, Erfinder (?) der Neumenschrift 461 ff.
Josquin de Pres, seine Compositionen vom Dresdener Rath (1586) zur Aufführung empfohlen 275 — unterweist seine Schüler in der Textunterlage 445 — das Verhältniß zwischen Wort und Ton in seinen Compositionen 468.
Jüdische Musik, 11, 12, 452 Anm. 1, 458 f.
Julius-Otto-Bund siehe Otto.

Kammerton, für die Instrumente 455.
Kanapee, das Lied vom 203 ff. — Verbreitung und Alter 203 — Ursprung des Wortes vom griechischen κώνωψ, κωνωπεῖον 204 — Verbreitung des Wortes und Möbels 204 f. — älteste Quelle des Liedes 206 — spätere Versionen 207 f. — Nachbildungen und Einwirkungen auf andere Lieder 209 f. — Melodie des Liedes 211 f. — vom Krambambuliliede entlehnt (?) 214.
Kayser jun., Orgelbauer in Dresden 376.
Keiner, Siegmund, Organist (1506) 169.
Kepler, Johann, Astronom, über die Solmisation 435 Anm. 1.
Kinderlieder, Hiller 46 f., Türk, Claudius 48 f., Reichardt 68, 69, 75 ff.
Kindleben, C. W., »*Studentenlieder*« (1781) 236 — Gaudeamus igitur 78, 236.
Kirchenvisitation, die altmärkische (1579) Bestimmungen über die Organisten 170.
Kircher, Athanasius, Veröffentlichung der ersten Pindarode 103.
Kirnberger, Johann Philipp, als Liedercomponist 44, 57, 60 f., 75, 235 — Notenbeilage 92.
Klein, Aufführung einer Cantate seiner Composition in Dresden 390.
Klingohr, mit A. Uber befreundet 386.
Klopstock, Stellung der Hainbündler zu 50.
Koch, Theaterdirector in Leipzig 35 f. — Weinlig's Compositionen für die Schauspieltruppe K.'s 358.
Köhler, Basilius, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 271 Anm. 1, 273 ff.
Komma, das 417, 426.
König, Joh. Mattheus, »*Lieder mit Melodien*« 45.
Koromandel, s. Wittekind.
Körner, Theodor, seine Oper »*Alfred der Grosse*« 362, 363,
Kotzeluch (Koželuch), **Leopold**, Instrumentalcomponist — seine Lieder 72 — Notenbeilage 102.
Kraft, Georg, Musiker am Münchener Hofe im 16. Jahrh. 226.
Krambambuli-Lied, das 209 ff.
Kreutzer, C., die Bedeutung seiner Männergesangscompositionen für die Hebung des deutschen Nationalbewußtseins 397.
Kreuzcantorat, das, zu Dresden, Geschichte 239—410 — Alter und Entstehung 242 ff. — Functionen des Cantors 243 — der Cantor als Schulcollege 245 f. — kirchliche Amtspflichten des Cantors 248 ff. — Die Kreuzcantoren zu Dresden 251 ff. — Inventarium librorum Cantori commissorum 402 ff.
Krieger, Johann Adam, Liedcomposition 38, 53.
Krille, Chr. Gottlob, Cantor und Organist in Wehlen 371 f.
—— **Chr. Leberecht**, Sohn des vorigen 364, 371.
—— **Gottlob August**, Sohn des ersten, Schüler Weinlig's 366 — bewirbt sich um das Kreuzcantorat 370 f. — zum Cantor gewählt 371 — sein Leben 371 ff. — Compositionen 373.
Kruse, Peter, Organist bei S. Silvester in Wernigerode (1512) 153.
Kuhnau, Andreas und **Johann**, Schüler vom Cantor Jacob Beutel 310.
Kunzen, Friedr. Ludwig Aemilius, seine »*Weisen und lyrischen Gesänge*« 61 ff. — seine Absichten bei der Verfertigung der Sammlung 61 ff., 62 — componirt im Geiste J. A. P. Schulz's 62 — Notenbeilagen 99 — Berichtigung 235.

Laegel, Aufführung seiner Weihnachtscantate in Dresden 390.
Lamento, aus der Arianna von Monteverdi 484 f., 501, 507, 518, 522.
Lando, Andreas, (nicht Fando), Cantor an der Kreuzschule in Dresden 259 f.
Lassus, Orlandus, seine Motetten werden den Wernigerodischen Organisten zur »*Absetzung*« empfohlen 172 — desgleichen in Dresden 275 — Biographisches 226 f., 545 — Gegner der Proportionen 416, 468 — Bußpsalmen 445 — Zarlino über L. 542 — Zacconi in der Kapelle des L. 544 f. — über den Gebrauch der weißen Chromen 550 f. — von Zacconi als Muster unablässigen Fleißes für seine Compositionsschüler hingestellt 560.

Leitmotiv, das, in der alten Musik 518 — in der florentiner Choroper 519 — Monteverdi führt es in den Sologesang des Musikdramas ein 519 — Scarlatti wendet es häufig an 519.

Lickefett, Heinrich, Cantor in Wernigerode, sein Verkehr mit J. Mager 158 ff., 168.

Lied, das, musikalisch-volksthümliche von 1770—1800 33 ff. — Berichtigungen 234 ff. — das Lied im Singspiele 34 ff. — die selbständige Liedcomposition 44 ff. — Eindringen des volksthümlichen Liedes in die verschiedenen Kreise und Stände und seine Wandlung zum Chorliede 74 ff. — Aenderungen des Volksmundes an bekannten Liedern 474 ff.

Liendl, Pfeifer am Münchener Hofe im 16. Jahrh. 226.

Lippius, Johannes, Musiktheoretiker, seine synopsis musicae (1612) 421 — Schüler des Calvisius 421 — seine 8 Pausen 429 Anm. 2 — seine Tonbuchstaben 433 Anm. 1 — über musica ficta 454 Anm. 1, 455.

Lisberger, Christoph, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 279—288 — sein Lehrer Sethus Calvisius 280 — seine Stellung zu den Alumnen 307.

Litthauen, Kirchengesänge (Giesmin Balsai) Entstehungszeit 216 f. — Anklänge an deutsche Originale und an die litthauischen Dainos-Melodien 216 ff. — Eigenthümlichkeiten in der Melodiebildung 217 ff. — Umbildung deutscher Melodien 217 ff. — ihr Werth für die Musikwissenschaft 221 — alte Kirchentonarten in den Weisen der Litthauer 110, 216 f.

Lituus, etrurisches Musikinstrument 3.

Lohr, Michael, Schüler Samuel Rüling's 292 — sein Leben 299 — Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 300 f. — seine Compositionen 302 f. — seine Disciplin in der Kreuzschule 307.

Lommatsch, Organist an der Kreuzkirche, Schüler Weinlig's 366.

Lorenz, Orgelbauer (1548) aus Braunschweig 153.

Lormus, Johann, Sänger in der kurfürstl. Kapelle zu Dresden 255.

Lotti, Antonio, seine Oper »*Vincitor*« 112, 113 — Mitwirkung des Alumnenchores der Kreuzschule bei den Aufführungen von L.'s Opern 320.

Ludolf, Joachim, Organist in Wernigerode (Ende des 16., Anfang des 17. Jahrh.) 153, 166, 177.

Lustrationen, die altitalischen 452 Anm. cf. 458 Anm. 4.

Lur, altnordisches Blasinstrument 1 ff. — Bedeutung des Wortes 1 Anm. 2 — Alter und Fundort 2 f. — Beschreibung des Aeußeren 4 f., 11 f., 13 ff. — Hängezierrate 6 — Tragketten, große Platte an der Stürze 7 — als Tonwerkzeuge 7 ff. — Intonation 9 — paarweise Verwendung 11, 29, 30 f. — Haltung während des Blasens 12 f. — Beschreibung der einzelnen L. im Nationalmuseum zu Kopenhagen 13 ff. — Töne der L. 23 ff. — Tonumfang 24 ff. — Klang 26 f. — Beschreibung einer wesentlich abweichenden Lurform im Museum zu Lund 31 f.

lydischer Modus 451.

Lyra, die viersaitige 458 — die siebensaitige 459.

Maass, Professor in Halle, Lehrer H. Uber's 384.

Mack, Heinrich, Organist zu Ilsenburg (1649—1654) 171.

Mager, Joachim, Organist in Wernigerode (1607—1678) 146 ff. — Nachrichten über sein Leben 146 ff. — die von ihm bedienten Orgelwerke 152 ff. — musikalische Aufwartungen außer dem Gemeindegottesdienst, sein Thun und Treiben während und unmittelbar nach der Kriegszeit 157 ff. — achtstimmige Hochzeitsmotette 162, 185 — kirchenamtliche Stellung des Organisten 167 f.

Maistre, Matthias le, Nachfolger Joh. Walther's als Kapellmeister der fürstlichen Kapelle in Dresden 253 — sein Einkommen 267.

Marchettus von Padua, zwei- und dreitheilige Mensur 416 — seine Theilung des Ganztones 426 Anm. 5 — modus commixtus 453.

Marenzio, Luca, von Monteverdi in der Incoronazione di Poppea benutzt 517 Gebrauch weißer Chromen 550 f. — Zacconi über 561.

Markwart, Martin, Schwiegersohn J. Mager's 149.

Marschner, Heinrich, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 387 — seine Oper »*Heinrich IV.*« 387 — Urtheil Th. Weinlig's über 387, 388 — Männergesangcompositionen 397.

Martini, Padre, zeigt Zacconi's handschriftliche 110 Canons dem Burney 547 f.

Massaino, Tiburtio, sechsstimmige Motetten 546.

Mattei, Stanislas, Contrapunctiker in Bologna, der Lehrer Theodor Weinlig's 374.

Matutin, die, in der evangelischen Kirche 117, 125, 251.
Mazzochi, Operncomponist, Catena d'Adone 507.
Melodie, Calvisius und Zarlino über die 440.
Melodiebildung, 444, 445.
Melopoeia, Erklärung des Wortes 436, 437.
Mendelssohn, F., über Schumann's »*Paradies und Peri*« 230.
Mensur, die, zwei- und dreitheilige im Mittelalter 416 — bei Calvisius 430, 431.
Mensuralmusik, Calvisius über die 468.
Mercur, Erfinder der Musik und der viersaitigen Lyra 458.
Merulo, Claudio, empfiehlt den Gesangunterricht des jungen Zacconi 534.
Methfessel, Albert, die Kanapee- und Crambambuliweise 211 f. — Bedeutung seiner Männergesangscompositionen 397.
Meyer, Julius, Organist zu Wasserleben (1608) 171, 177.
Meyer, schwedischer Oboe-Virtuose 360.
Michael, Rogier, Schwiegersohn des Andreas Petermann 268.
Mildheimisches Liederbuch, als Conservator des volksthümlichen Liedes in der Periode 1770—1800 57, 61, 83, 237 — das akademische Liederbuch des Kieler Studenten August Niemann als Grundstock des 78 — dagegen Friedländer 236 — Abweichungen des M. L. von den Originalmelodien 83 ff.
Modi, Darstellung der 12 Modi bei Calvisius 443, 444, 449 ff. — m. laetiores und tristiores 445 — griechische Modi 461.
Monte, Filippo di, über den Gebrauch weißer Chromen 550 — Zacconi über 561.
Monteverdi, Claudio, seine letzte Oper »*Incoronazione di Poppea*« scenisch und musikalisch analysirt, liefert zugleich eine Bereicherung des Materials zur Beurtheilung des Componisten in seiner Bedeutung für das Musikdrama und erscheint als die bedeutendste Oper des 17. Jahrh. 483—530 — führt das Leitmotiv in den Sologesang des Musikdramas ein 519 — Textänderungen zu Gunsten des musikalischen Ausdrucks 495 f., 504, 507 f., 511, 516, 519 — benutzt die Pausen als Declamationsmittel 522 — musik. Behandlung der Nebenpersonen 528 — Recitativ 498, 502 f., 506 f., 515 f., 523 — Passacaglioformen 497, 504 ff. — Orfeo 484, 491, 496, 497 ff., 506, 510, 525, 530 — Arianna 484, 485, 501, 507, 510, 518, 522 — Combattimento di Tancredi e di Clorinda 484 f. — Scherzi musicali 529 — Gebrauch der Dissonanzen 555 ff. — von Zacconi gerechtfertigt 563 ff.
Morales, Chr., Zarlino's Urtheil über 542.
Mozart, die Lieder in seinen Opern 43 — seine Liedcompositionen 71 f. — 1 Ostercantate und Cantate Nr. 1 in Dresden aufgeführt 390,
Mühling, August, Musikdirector in Nordhausen, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 373.
Müller, August Eberhard, großherzogl. Kapellmeister in Weimar, früherer Thomascantor, Lehrer F. W. Agthe's 389.
Müller, Christoph, Organist zu Stapelburg (1705) 178.
Müller, Valentin, Organist in Wernigerode 165.
Müller, Wenzel, seine Singspiele 43, 85, 235.
München, Musiktreiben des Münchener Hofes im 15. und 16. Jahrh. 226.
Muris, Johann de, über die Ligaturen 429 — sechs musikalische Silben 433 Anm. 2 Fuge 444.
Murki-Bässe bei J. A. P. Schulz 53.
Musik, Einfluß der Einstimmigkeit auf die Polyphonie im XV. und XVI. Jahrh. 108 — kontinuirlicher Zusammenhang zwischen der alten griechisch-römischen und mittelalterlich-abendländischen 110, 460, 466 — Vocal- und Instrumentalmusik, ihre gegenseitige Stellung bei Calvisius 424, 458.
Musikgeschichte, ihre Darstellung bei Calvisius 456 ff. — Juden 458 — Griechen 458 ff. — Geschichte der Tonbuchstaben 461 — Geschichte der Orgel 464 — Figuralmusik 467 — Proportionen 468 — extemporirter Gesang 468.
Musiktheoretiker, im 16. Jahrh. 416 ff., 421, 428, 434 f.
Mutation, Calvisius ein Gegner der 432 ff.

Nägeli, Hans Georg, seine Lieder 73 — seine Beziehungen zu den Männergesangvereinen in der Schweiz und in Süddeutschland 73, 82.
Naumann, Joh. Amadeus, Hofkapellmeister in Dresden, Liedersammlung 56 — seine Lieder 64 f. — Weinlig legt vor ihm eine Probe ab 345 — »*Psalm* 96« 360.
Neander, Christoph, Cantor der alumni electorales in Leipzig 289 — sein Leben

294 ff. — Cantor der Kreuzschule in Dresden 298, 299.

Neefe, Christian Gottlob, Schüler Hiller's und später der Lehrer Beethoven's 39 — seine Singspiele 39 — seine Oden und Serenaten und andere Liedsammlungen 63 f., 73 — seine musikalische Behandlung des Textes 64.

Neukomm, Aufführung einer Cantate seiner Composition 390.

Neumen, Calvisius über die 463.

Nicolaus von Nordhausen, Orgelbauer 155.

——, Organist in Wernigerode (1523) 153.

Niederländer, in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 253 f.

Niemann, August, Kieler Student, »*Akademisches Liederbuch*« 78, 236.

Nohtnagel, Jurgen, Orgelmacher von Quedlinburg 155.

Notenschrift, eine vereinfachte, für die Kinder, von Horstig in Bückeburg erfunden 75.

Nusser, Johann, Sänger in der kurfürstl. Kapelle zu Dresden 255.

Odington, Walter, der hymnus »*ut queant*« 434. Anm. 2.

Odo von Clugny, setzt das A-System an Stelle des C-Systems 464.

Olthof, Statius, Compositionen zu den Psalmen Buchanan's 116 — sein Leben (Druckfehlerberichtigungen dieses Aufsatzes im III. Heft) 231, 232.

Olympus, Erfinder des enharmonischen Tongeschlechtes 460 — ein zweiter Musiker dieses Namens, ebendaselbst.

Opernaufführungen in Venedig (1701—1750) 111.

Organist, kirchenamtliche Stellung in der Grafschaft Wernigerode 167 f. — im Mittelalter 167, 168 — nach der Reformation 169, 170 — Unterschied zwischen Land- und Stadtorganisten in der Grafschaft Wernigerode 170 ff.

Organum, das, im Mittelalter 438 Anm. 2, 466 f.

Orgel, ihre Einführung in der Grafschaft Wernigerode 175 ff. — Äußerung des Consistoriums (1804) über den Gebrauch der Orgel beim Gottesdienst 174 — Syntonische O. 142 — Tabulatur 463 — Geschichte der O. 464 f.

Orgelbau, Vorträge von L. A. Zellner 223.

Orgosinus, Heinricus, Musica nova (1603) 435.

Osiander, Lucas, Choralbuch (1586) 422.

Otto, Julius, von Th. Weinlig für das Kreuzcantorat empfohlen 377, 391 f. — O.'s Bewerbungsschreiben 392 f. — zum Cantor gewählt 394 — sorgt für die Verbesserung des Figural- und Choralgesanges 394 — Kirchencompositionen 394 f. — weltliche Musik 395 — Männergesangscompositionen 395 ff. — Pensionirung 397 — Tod 398 — Verzeichniß seiner Werke 398—401 — Julius-Otto-Bund, Vereinigung der größeren Männergesangvereine in Dresden 397 f.

Palestrina, seine Compositionen Ende des 16. Jahrhunderts wenig in Deutschland bekannt 275 — Zarlino's Urtheil über 542 f. — Zacconi's Urtheil 559.

Parallelen, das Verbot der 441.

Passacaglio, bei Monteverdi 497, 504 ff.

Paumann, Conrad, Biographisches 226, 252.

Pausen 429, 444 — als Declamationsmittel in der venetianischen Oper zwischen Wort und Wort und Silbe und Silbe in Liebesscenen gebräuchlich, von Monteverdi für höhere Aufgaben angewendet 522.

Petermann, Andreas, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 250, 259, 261 ff. — spätere Stellungen P.'s 266, 267 — seine Bedeutung für die Entwicklung des Sängerchores und Schullebens 268.

Petermann, Bartholomäus, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 277 — seine Passion 278 — Streitigkeiten mit dem Cantor Lisberger 284 f.

Petrarca, Einfluß auf Busenello 493.

Petritz, Basilius, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden, früher Cantor in Eilenburg 312 ff.

Platina, über die Orgel in den »*Vitae Pontificum*« 464.

Pleyel, Ignaz, Lieder 72.

Poesie, Grundunterschied der, zwischen romanischer und germanischer 485.

Pohlenz, Chr. Aug., Organist an der Thomaskirche, Director der Gewandhausconcerte in Leipzig, Schüler Weinlig's 366 — bewirbt sich um das Kreuzcantorat 387.

Polyphonie, Einfluß der Einstimmigkeit auf die P. im XV. und XVI. Jahrh. 108.

Pollarolo, seine Oper »*Tiberino*« 112, 113.

Porta, Costanzo, Urtheil Zarlino's über P. 542 — Äußerung über die Prattica des Zacconi 549 — »*Trattato di Contrapunto*« 550 Anm.

Praetorius, Michael, über Villanellen 227 — Verdienst um Palestrina 275 — Verhältniß zum italiänischen Sologesange

293 — behandelt im Syntagma musicum die Instrumentalmusik zum ersten Male eingehend 421 — Generalbaß 421 — seine Beziehungen zu Calvisius 421 — schlägt den Tactstrich für die Mensuralnotation vor 429 Anm. 1 — Transpositionen der Modi 455 — Kammer- und Chorton 455.
Printz, Wolfgang Caspar, über S. Calvisius 413 — seine Musikgeschichte 457.
Proportionen, die, bei Gafurius als rhythmische und melodische Verschiedenheit der Stimmen 416 — Zarlino über die P. 420 — proportio tripla 430, 431 — Allgemeines 468 — Zacconi über die 551.
Prosdocimus de Beldomandis, Definition der Syncope 105 — in der individuellen Verwendung der Kunstmittel liegt für ihn etwas Unbeschreibliches 423.
Ptolemaeus, diatonisch-syntonisches Geschlecht von Fogliani angenommen 418 — ebenso von Zarlino 419 — seine Mittelstellung zwischen Pythagoras und Aristoxenos 459.
Puffault, Hanns, Sänger der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 255.
Punct, seine verschiedenen Bedeutungen 428 ff.
Puteanus, Henricus, schlägt für die 7. Note die Silbe »*bi*« vor 434.
Pythagoras, Ableitung der perfecten Consonanzen 427, 459.

Quarte, die, nimmt bei Gafurius und Zarlino eine Mittelstellung zwischen Con- und Dissonanz ein 438 — Calvisius' Ansicht über die 438, 441.
Querstand, Zarlino und Calvisius verbieten ihn im zweistimmigen Satze, dulden ihn aber in der mehrstimmigen Composition 441.

Ramos, Bartholomeo de Pareja, »*de Musica tractatus*« 417 — die Übereinstimmung seines diatonisch-syntonischen Geschlechtes mit Didymus 418 — semitonium maius und minus 439.
Ramsay, W. M.-Crusius, ihre Veröffentlichung einer altgriechischen Melodie von Spitta besprochen 103 ff.
Ramsinga, indisches Tonwerkzeug 3, 11 Anm. 2.
Reditta = Fuge 444.
Regens alumnorum, an der Kreuzschule in Dresden 249, 311, 316.
Reichardt, Johann Friedrich, Singspiele 40, 41 — Liederspiel »*Liebe und Treue*« 41 f. — Lieder 41, 42, 44, 45, 75, 76 f., 80 f., 236, 237 — seine Liedcompositionen 66 ff. — eigene Worte über seine Compositionsweise 67 — Compositionen Goethe'scher Texte 68 f. — Verhältniß zu J. P. Schulz 70, 80 — macht Haydn, Mozart, Dittersdorf Vorwürfe wegen der Nichtbeachtung der kleinen Liedcomposition 70 f. — Notenbeilagen 91, 100 f. — Homilius legt vor ihm eine Probe ab 333.
Reichardt, Juliane, Frau, Liedcomponistin 74.
Reinhardt, Michael, von Melanchthon für das erledigte Kreuzcantorat empfohlen 260.
Reinhold, Theodor Christlieb, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 321—330 — seine Compositionen 324 f. — erste Privataufführung in der Kreuzschule unter seiner Leitung 325 — sein Schüler Joh. Adam Hiller 329 — Probeleistung des Homilius vor R. 333.
Reissiger, als Schiedsrichter über zwei Opern Julius Otto's 393.
Rellstab, Musikverleger in Berlin, »*frohe und gesellige Lieder*« 82.
Rheineck, Christoph, Composition des Rheinweinliedes von Claudius 60 f., 73.
Rheinweinlied, das, von Claudius, verschiedene Compositionen desselben 60 f.
Repercussions-Ton 450.
Righini, Vincenzo, Lieder 70.
Risposta = Fuge 444.
Rodio, Rocca, vierstimmiges Madrigal 557.
Roggius, Nicolaus, Musicae practicae elementa 435, 464 — Ligaturen und Proportionen 428 — Reihenfolge der Modi 443 Anm. 2.
Rolandslied, das 229.
Romberg, A. Bernhard, empfiehlt Uber dem Prinzen Ludwig Ferdinand 384 — Aufführung seines 60. Psalmes und einer Psalmodie 390.
Rore, Cipriano de, als Vorläufer Monteverdi's im Gebrauch der Dissonanzen 556 f.
Rosenmüller, Johann, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 305.
Röthling, Melchior, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 305.
Rotula, (Bauernleyer) 458, 466.
Rousseau, J. J., »*devin du village*« 35.
Rüling, Samuel, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 288—294 — Motetten 292, 293.
Runda dinella, das 229.

Salinas, Francisco, Biographisches 227.
Salpinx, ihr Klang 26.

Salomo, H. M., bewirbt sich um das Kreuzcantorat 373.
Sartorio, italiänischer Operncomponist, musikalische Behandlung der Nebenpersonen 528.
Scandelius, Anthonio, Mitglied der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 254 Anm.
Scarlatti, Al., Verwendung des Leitmotives 519.
Schechinger, Johann, Musicus am Münchener Hofe im 16. Jahrh. 226.
Scheibe, Johann Adolf, sein Lied »*Vater Noah*« 213.
Schelle, Johann, Cantor in Eilenburg, der spätere Thomascantor 313.
Schicht, Thomascantor in Leipzig 377 — Aufführung seines Te Deum's und eines Oratoriums in Dresden 390 — sein Verhältniß zu Julius Otto 393.
Schlick, Arnold, Temperaturversuche 454.
Schmidt, J. P., Componist der Körnerschen Oper Alfred der Große 363.
—— **Valtin**, Orgelmacher 155.
Schmiedel, sächsischer Kammermusiker, Schüler Weinlig's 366.
Schmittbauer, Lieder 73.
Schneider, Geschichte des deutschen Liedes 33, 65, 71 f.
Schneider, J. G. W., »*Melodien der besten Kommerslieder*« 79.
Schröter, Christoph Gottlieb, Theoretiker und Organist, Schlüer Grundig's 319.
Schröter, Corona, Lieder 65, 66.
Schubart, Daniel, Lieder 73.
Schubert, Franz, »*Sah ein Knab' ein Röslein stehn*« 42, 237 — Composition des Klopstock'schen Gedichtes »*Ich bin ein deutsches Mädchen*« 235.
Schüler, Anton, Organist in Braunschweig (1632) 160 Anm. 6.
Schulliederhefte 77, 236.
Schultz, Christoph, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 305 — seine Lucaspassion 305.
Schulz, J. A. P., sein Princip in der Composition des volksthümlichen Liedes 49 ff. — »*Lieder im Volkston*« 50, 54, 56, 75 — seine Absicht, gute Liedertexte zu verbreiten, seine Forderungen an einen guten Liedertext 51 f. — seine Compositionen schließen sich eng an die Form des Gedichtes an 52 f. — Melodik 54 — Begleitung seiner Lieder 54 f. — Compositionen der Gedichte der Hainbündler 50, 52, 55, 86 — Compositionen Klopstock'scher Lieder 55 — Notenbeilagen 93, 94, 101.
Schumann, Robert, »*Paradies und Peri*« Mendelssohn's Urtheil darüber 230.
Schuster, Josef, Dresdener Liedercomponist 64, 65, 236 — Oratorium »*der erkannte Moses als Vorbild unseres Heylandes*« 360.
Schütz, Heinrich, sein Verhältniß zum italiänischen Sologesange 293 — Beziehungen zu Michael Lohr, Cantor an der Kreuzschule in Dresden 300, 303 — seine Passionen von Grundig abgeschrieben und dadurch der Nachwelt erhalten 321.
Schwarz, F. F., Cantor in Dresden, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 381.
Schweinefleisch, Erbauer der neuen Orgel in der reformirten Kirche in Leipzig 358.
Schweizer, Anton, componirt »*das Veilchen*« von Goethe 235.
Seckendorf, Siegmund Karl Freiherr von, seine Lieder 65 — componirt »*das Veilchen*« von Goethe 40 Anm. 1.
Seikilos, Verfertiger einer Marmorsäule, auf der eine griechische Melodie mit Noten sich befindet, Beschreibung der Säule 104 — Entzifferung und Rhythmisirung der Noten 105 ff.
Sekonda'sche Operngesellschaft 365, 382, 384.
Seiner (Sölner) **Johannes**, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 255 ff.
Senfl, L., neues Material 226 — Compositionen vom Dresdener Rath (1586) zur Aufführung empfohlen 275.
Seydelmann, Dresdener Liedercomponist 64.
Seyfried, Aufführung seiner Messe in Dresden 390.
Shakespeare, Richard III. mit den Nero-Dramen der Italiäner (17. und 18. Jahrh.) verglichen 485.
Singspiel, deutsches, als Opposition gegen die opera seria 35, 228 — beeinflußt durch die commedia dell' arte der Italiäner 228.
Silbermann, Orgelbauer 385.
Sieffer, Caspar, braunschweigischer Orgelbauer 153.
Solmisation, Calvisius ein Gegner der 432 ff.
Sologesang, italiänischer, sein Einfluß auf die deutsche Musik um 1600 293.
Soriano, Hymne, »*Ave maris stella*« von Zacconi canonisch behandelt 548.
Spontini, Verwendung des Leitmotives 519.
Spazier, Karl, »*Melodien zu Hartung's Liedersammlung, zum Gebrauche für Schulen etc.*« 77, 236.

Sperontes, *»singende Muse«* 33, 53, 78, 209, 236.
Stabilisten- oder Cantatenbier, das, Entschädigung für die Mitwirkung der Bürger bei kirchlichen Aufführungen zu Dresden 258, 310, 317.
Stahl, Heinr. G., wernigerodischer Hofcantor (1756—1758) 179.
Stamitz, sein Quartett für Geige, Fagott, Horn und Oboe 360.
Standfuss, Musik zum *»devil to pay«* 35 — Hiller benutzt Melodien von St. 37 — Notenbeilage 87, 88.
Steffan, Jos. Anton, Composition des Goethe'schen *»Veilchen«* 235.
Steffani, Agost., weiße Chromen in seinen Kammerduetten 551 — als Musiker und Geistlicher 549.
Stimmen, die Beschreibung der vier —, Baß, Tenor, Alt und Cantus 437, 554.
Straeton, Vander, sein Werk *»nos Périodiques musicaux«* 224, 225.
Striggio, Urtheil Zarlino's über 542.
Studentenlieder, 78, 79, 236.
Sulzer, Lieder 73.
Syncopatio, ihr Begriff bei den Musiktheoretikern des 15—16. Jahrh. 105 f., 430, 432, 442 f. — auch bei den Griechen vorkommend, Anaclasis genannt 106 f.

Tacchinardi, italiänischer Gesangsmeister, Lehrer Th. Weinlig's 375.
Tacitus, Quelle für die Incoronazione des Busenello 486 f.
Tactus, Definition bei Calvisius und Sebaldus Heyden 430.
Tempus perfectum und imperfectum 430, 431 — zwei- und dreitheiliger Rhythmus im t. imperf. 108, 109 — Lehre des Calvisius vom t. 440.
Terpander, Erfinder des diatonischen Tongeschlechtes (nach Zarlino) 460.
Tesi, Vittoria, Sängerin, ihr erstes Auftreten in Venedig 111, 112.
Tetrachord, das, der Griechen, vermeidet überall aus melodischen Gründen den Tritonus 139.
Textunterlage, Regeln des Zarlino über die 445 f.
Tietz, sächsischer Kammermusikus, Schüler Weinlig's 366.
Tigrini, Musiktheoretiker von Zacconi geschätzt 551 f.
Timotheus von Milet, Erfinder des chromatischen Tongeschlechtes 460.
Tinctoris, Definition der Syncope 105 — über die Fermate 429 — Fuge 444.
Titius, Erhard, Cantor in Zittau, Schüler von Jacob Beutel 310.
Tomaschek, Wenzel, componirt das Goethesche *»Veilchen«* 235.
Tongeschlecht, seine Unterscheidungen 460 cf. S. 419 f., 427.
Tonsilben, die musikalischen, Übersichtstabelle bei den verschiedensten Völkern 433 f.
tonus connexus, bedeutet bei Calvisius, die Verbindung der authentischen und plagalen Form des Modus in einer mehrstimmigen Composition 453.
tonus peregrinus = aeolische Tonart 452, 453.
Tractus (trayn), Worterklärung 447.
Trickler, sächsischer Kammermusikus, Schüler Weinlig's 366.
Trier, Joh., erhält bei der Bewerbung um die Organistenstelle in Zittau (1753) vor Homilius den Vorzug 333.
Tunstede, Simon, englischer Theoretiker des 14. Jahrh., weist auf die Bedeutung des Basses hin 421.
Türk, Daniel Gottlob, componirt im Hillerschen Liedstile 48 — Schüler des Homilius 346 — Lehrer Hermann Uber's 384.
Transpositionen, die, der Modi auf der Orgel 454, 455.

Uber, Alexander, ausgezeichneter Violinist und Violoncellist 386.
Uber, Friedrich Christian Hermann, Bruder des vorigen, bewirbt sich um das Kreuzcantorat 381 — zum Cantor gewählt 383 — Biographisches 381 ff. — Musikstudien 384 — verschiedene Compositionen 384 ff. — litterarische Thätigkeit 385 — Schiedsrichter und Sachverständiger 385 — Verzeichniß seiner Werke 386 — Lehrer von Julius Otto 392 f.
Urenna, schlägt *»mi«* für die 7. Note vor 434.
Uthe, Hoforgelbauer in Dresden 376.

Valtin, Orgelmacher zu Halle (1572) 154.
Variationen, bei Monteverdi 497, 504, 506.
Veilchen, das von Goethe in seinen verschiedenen Compositionen 40, 235.
Velluti, italiänischer Gesangsmeister, Lehrer Th. Weinlig's 375.
Vesper, die, in der evangelischen Kirche 117 — Vesper-Gottesdienste 117 ff. — die altevangelische V. mit ihren drei Theilen 123 ff. — die Sonnabends-Vesper 125, 129 — von Liliencron's Anregung zu neuer Composition der Ves-

pern 128 ff. — Vespermusik in Dresden 250, 251, 360.
Vesperale, das von M. Herold 117 ff. — die liturgischen Reformvorschläge 119 f. — die beiden sich gegenüberstehenden Ansichten 120 f. — Vermittlungsvorschläge 121 f. — H. giebt der Vesper drei Lectionen 125 — Gemeindegesang 127 — Chorgesang 128.
Viadana, Ludovico, Einfluß auf M. Praetorius 421 — schädlicher Einfluß seines Tonsatzes auf die Sänger 555.
Villanelle, ihr Wesen 227.
Vith, aus Braunschweig, Orgelbauer 153.
Vintzius, ein evangelischer Musiker des 17. Jahrhunderts, Missa 8 voc. 129.
Vitry, Philipp de, lehrt 4 Arten des Punctes 429 — über Terzen und Sexten 438, 460 — Parallelenfortschreitungen 441 — musica ficta 454 Anm. 1.
Voigt, Gottl., Orgelbauer in Halberstadt 180, 182.
Voss, Joh. Heinrich, Organist 179.

Waelrant, Hubert, der Erfinder (?) der Bocedisation 432, 434, 435.
Wagenrieder, Altist am Münchener Hofe (im XVI. Jahrh.) 226.
Wagner, Richard, Lied und Arie in seinen Opern 44 — Urtheil über seinen Lehrer Th. Weinlig 378.
Walcker, Orgelbauer in Ludwigsburg, sein Verdienst um die Kegelladen bei Orgeln 223.
Waller, Heinrich, Organist, sein Nachfolger Joachim Mager 148.
Walther, Joh., Kapellmeister der kurfürstlichen Kapelle in Dresden 253.
Was frag' ich viel nach Geld und Gut, Lied, das, seine Verbreitung 64, 235.
Weber, B. A., Lieder 70, 85 — Aufführung seiner Missa in Dresden 390.
Weber, C. Maria von, die kleinen Liedformen im Freischütz 43 — Gründung des Theaterchores in der Dresdener italiänischen Oper 320 — Empfehlung für Th. Weinlig 377 — befreundet mit Alex. Uber 386 — empfiehlt H. Marschner für das Kreuzcantorat 387 — Bedeutung seiner Männergesangscompositionen für die Hebung des deutschen Nationalbewußtseins 397.
Weigl, Joseph, geht Th. Körner um einen Operntext an 363.
Weimar, G. P., Wiegenlied 75 f., siehe aber 236, wo Reichardt als Componist des Liedes nachgewiesen wird.
Weinlig, Christian Ehregott, Lieder 64 — Substitut des Homilius 344 — Probe vor Naumann und Buschmann 345 — Schüler von Homilius 346 — Cantor an der Kreuzschule 358—366 — frühere Thätigkeit 358 — »*Der Christ am Grabe Jesu*« 359, 361 — Oratorium »*Jesus Christus leidend und sterbend*« 361 — »*Die Feier des Todes Jesu*« 361 — Opern 362 — »*Te Deum*« 363 — Cantaten 363 — Lehrthätigkeit 364 — sein Tod 365 Compositionen 366—370.
Weinlig, Chr. Theodor, Schüler seines Onkels 366, 375 — bewirbt sich um das Kreuzcantorat 370, 374 — zum Cantor gewählt 374 — sein Leben 374 ff. — Festcantate 376 — Sachverständiger 376, 382, 387 — Director der Dreißig'schen Singacademie 377 — Thomascantor 377 — bedeutend als Theoretiker 377 — R. Wagner's Urtheil über ihn 378 — seine Compositionen und Werke 378—381 — W.'s Gutachten über Marschner und Agthe 387 f. — sein Urtheil über Julius Otto 391 f. — Julius Otto sein Schüler 392 f.
Weisse, Christian Felix, übersetzt den »*devil to pay*« neu 35.
Wermann, Friedrich Oskar, Cantor an der Kreuzschule zu Dresden 401.
Werner, Peter, Cantor in Braunschweig (1635) 160 Anm. 5.
Westphal, R., über zwei durch Anaclasis verbundene Jonici 108.
Wiedenbach, Orgelbauer in Deersheim 178.
Wiegenlieder 75 Anm. 2.
Wiel, Taddeo, italiänischer Musikhistoriker 110, 483, 501 Anm.
Willaert, Adriano, sein Verfahren beim Improvisiren einer dritten Stimme 539 f. — Zarlino's Urtheil über W. 542
Wittekind, genannt Koromandel, Krambambulilied 205 Anm. 2, 209 ff. — »*Doris*« 210.
Wittrock, G. H., »*Lieder mit Melodien*« 45.
Wolf, Ernst Wilhelm, »*Wiegenliederchen für deutsche Ammen*« (1775) 44, 75 — seine Composition des Klopstock'schen Gedichtes »*Ich bin ein deutsches Mädchen*« 235.
Wolf, Georg Friedrich, Organist in Wernigerode 174.
Wulf, Organist (1548) an der Silvestrikirche in Wernigerode 153.

Zacconi, Lodovico, Prattica di Musica I. Band 457 — II. Band 531 ff. — bi-

bliographische Beschreibung 531 f. — Autobiographie 532 — Geburt und Kindheit, Noviziat im Orden der Augustiner (1555) 533 — Erster Aufenthalt in Venedig, Gesanglehrer, Theorieschüler bei Andrea Gabrieli (1577) 534 f. Theologische Studien in Pavia (1578—1583) 536 — Unterricht im Contrapunct *alla mente* bei dem Kapellmeister Baccusi zu Mantua (1583), Willaert's Verfahren beim Improvisiren einer dritten Stimme, Bedeutung und Nutzen des mündlichen Contrapunctes 537 ff. — Aspirant des Sängerchores zu S. Marco in Venedig (1584) 541 — Sänger beim Erzherzog Karl zu Graz (1585—1590), Entwurf und theilweise Vollendung der Prattica 544 — Tenorist in der herzoglichen Kapelle zu München (1591—1596) 544 — Druck des ersten Theiles der Prattica 545 — neue Titel-Ausgabe 546 — Herausgabe der zweiten Prattica 547 — Ordensgeistlicher und Prediger in Italien bis zu seinem Tode (1596—1627) Seine beiden Sammlungen musikalischer Canons mit Erläuterungen aus den Jahren 1583 und 1625 546 ff. — Stellung unter seinen Zeitgenossen 549 ff., 563 f. — Gebrauch des weißen Achtels (*chroma bianca*) 550 — Über Ligaturen, Proportionen, Prolationen, Triplen, Sesquialteren und Hemiolen 551 f. — Über das Werthverhältniß der verschiedenen mehrstimmigen Compositionen, sowie der verschiedenen menschlichen Stimmen zu einander 553 f. [cf. auch 437] — Sologesang in mehrstimmigen Compositionen 553 — zweistimmige römische Gesänge, ihr eventueller schädlicher Einfluß auf die Sänger 555 — Von den Dissonanzen 555 ff. — Ciprian de Rore als Vorläufer Monteverdi's 556 f. — über den unerlaubten Gebrauch der kleinen Quinten und Sexten 557 f. — Urtheil über Palestrina's weltliche Compositionen 559 — Gebrauch der Achtel und Sechzehntel 559 f. — Fugen 560 — stellt den Orlandus Lassus als Muster unablässigen Fleißes hin 560 — Über Begabung der Componisten 561 — Über seine eigene Lehre 561 f. — Würdigung seiner Schrift 562 f. — Stellung zu Artusi und Monteverdi 555 f., 563 ff..

Zacharias, Gotthelf Sigismund, Bewerber um das Kreuzcantorat 330, 331.

Zarlino, Gioseffo, Einfluß auf die Lehre des Calvisius 416 ff. — Hauptergebnisse der Forschungen Z.'s 419 f. — Wesen der Musik 424 f. — Eintheilung der Musik 425 — mathematische Tonverhältnisse 425 f. — Elementarlehre 428 f. — Pausen 429, 444 — Battuta Spondaica und Trochaica 430 — Proportio tripla 431 — Sängerregeln 431 — über die »*Latini*« 434 Anm. 1 — Forderungen an den Componisten 436 — Beschreibung der vier Stimmen 437 [cf. auch 554] — Consonanze »*più piene*« und »*più vaghe*« 437 — Accordlehre 437 — Eintheilung der Dissonanzen 438 — Accidentien 439 — Melodie und Tempus 440 — Stimmfortschreitungen 440 ff. — Querstand 441 — Falso Bordone 442 — Syncope 442 — Cadenz 443 — Modi 443 f. — Fuge 444, 447 — formelle Regeln für den Componisten 444 f. — Textunterlage 445 f. — Tractus 447 — Fuga ligata, Harmonia gemina und tergemina, harmonia *αὐτοσχεδιαστική* 447 — contrapunti à mente 449 — Moduslehre 450 ff. — modo commune und misto 453 — Compositionen à voci pari und mutate 453 Anm. — Transposition der Modi auf der Orgel 454 f. — musikgeschichtliche Lehre 456 ff. — über Willaert's Verfahren beim Improvisiren einer dritten Stimme 539 f. — Zacconi an ihn empfohlen 541 — Urtheil über den Stil verschiedener berühmter Meister 542 — Proportionslehre von Zacconi angegriffen 551 f.

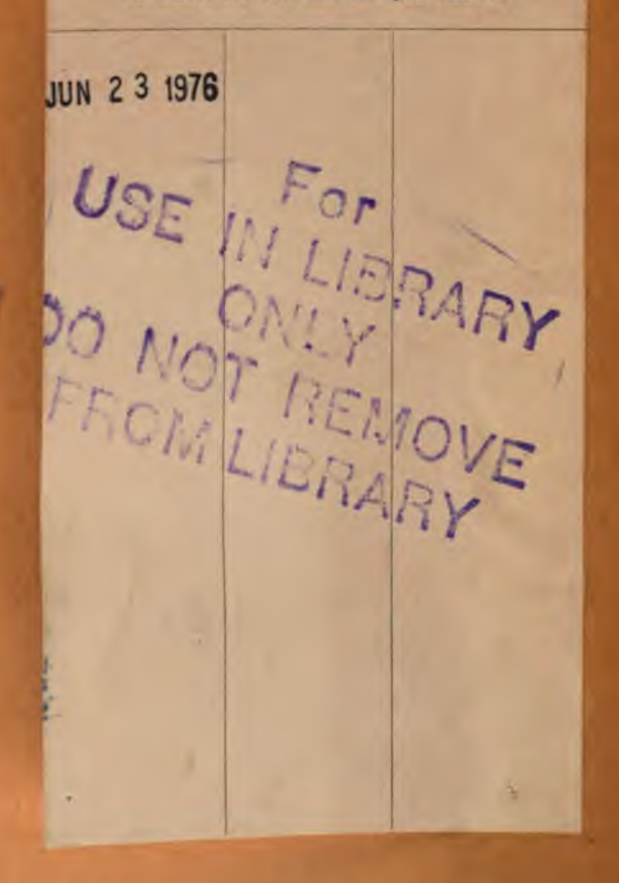
Zarnack, Aug., »*Deutsche Volkslieder mit Volksweisen für Volksschulen*« (1818) 77.

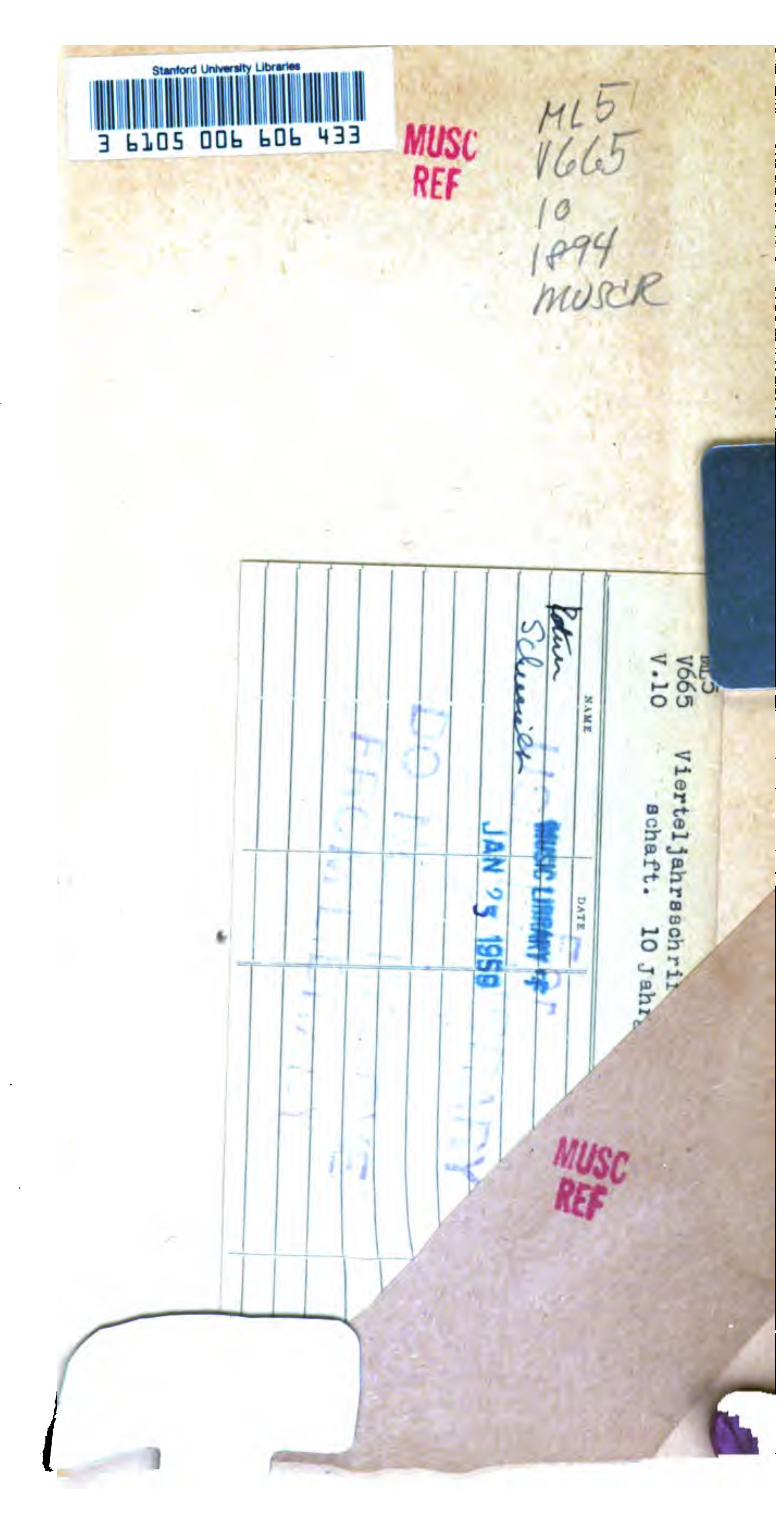
Zelter, C. F., seine Stellung als Liedercomponist 70.

Zippel, Orgelbauer 179.

Zöllner, Carl Heinrich, Musiklehrer in Warschau bewirbt sich um das Kreuzcantorat 387.

Zumsteeg, Lieder und Balladen 235 — seine Cantate Nr. 14 in Dresden aufgeführt 390.




Stanford University Libraries
3 6105 006 606 433
MUSC
REF
ML51
V665
10
1894
MUSCR
MUSC
REF